SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00320 5904

PUBLIC
S.F.
LIBRARY

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00320 5904

780.2 ZR44 1

Riehl

Musikalische characterköpfe. v.1

72412

Feb20'43

MAIN LIBRARY

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
VITA SINE LITERIS MORS EST

780.2 ZR44 1 72412

FORM 2481 7-53

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/charapterpopfe0000whri

Musikalische

Charakterköpfe.

Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch

von

W. H. Riehl.

Erster Band.

Achte Auflage.

Stuttgart 1899.
Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung
Nachfolger.

3 1223 00320 5904

780.2
ZR44[1]

Alle Rechte vorbehalten.

72412

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Nicht bloß vermehren wollte ich diese Schrift in der zweiten Auflage, sondern zugleich auch reinigen und vertiefen. Die freundliche Aufnahme, welche der erste Abdruck nicht minder wie meine, gleichen Zielen auf anderem Wege zusteuernde „Hausmusik" in den gebildeten Kreisen Deutschlands gefunden, hat mich um so eifriger gemacht in der strengen und gewissenhaften Umarbeitung. So sind diese „Charakterköpfe" genau genommen fast ein neues Buch geworden, wenn auch die alten Rubriken des Inhaltes stehen geblieben sind. Unverändert aber blieb die Grundtendenz, über welche folgende Sätze aus dem Vorwort zur ersten Auflage hier noch eine Stelle finden mögen:

„Es war mir eine Herzens- und Gewissensache, durch diese Schrift nach drei Punkten anregend zu wirken, und diese drei Punkte bilden die innere Einheit des Buches.

Zum ersten möchte ich das historische Studium der musikalischen Kunstwerke unserer so unbändig viel musizierenden gebildeten Gesellschaft als das köstlichste Bildungsmoment in der mißbrauchten Tonkunst, den Musikern aber als ihre verfluchte Schuldigkeit auf die Seele binden.

Zum anderen wollte ich Proben liefern, wie die Geschichte der Musik, die so vereinzelt abgehandelt zu werden pflegt, daß man in den meisten Geschichtsbüchern der Tonkunst nichts als Himmel und Musikanten sieht, in ihrem organischen Zusammenhange gefaßt werden müsse mit der übrigen Kunstgeschichte, der Litteraturgeschichte und der gesamten Kulturgeschichte.

Zum dritten galt es mir als ein Akt der Pietät und als eine wissenschaftliche Ehrensache, Protest zu erheben gegen den in der Geschichte der Musik so stark eingerissenen Unfug, welcher bloß um die bekannten großen Meister der vergangenen Perioden sich kümmert, die minder glänzenden historischen Charaktere aber, die Männer der Vorarbeit, der Uebergangsstufen, die kleineren Meister, durch deren reiche Gruppen unsere Kunstgeschichte erst ihr volles, individuelles Leben gewinnt, beiseite liegen läßt.

Statt diese Grundgedanken in schulmäßiger Abhandlung durchzuführen, zeichnete ich eine Gruppe von Originalgestalten aus der Geschichte der neueren Musik und gab mich der behaglicheren Arbeit hin, lebendige

Männer von Fleisch und Bein mit scharf geprägtem Gesicht abzukonterfeien und sie der Reihe nach für mein kunstgeschichtliches Glaubensbekenntnis aufmarschieren zu lassen.

Wer lesen gelernt hat, der wird diese innere Einheit des Buches aus der Mannigfaltigkeit seiner einzelnen Schilderungen schon herauszulesen wissen."

München, am 3. Februar 1857.

W. H. R.

Vorwort zur vierten Auflage.

Warum hat dieses Buch vier Auflagen erlebt? Vor allem, weil die erste Auflage im Jahre 1853 erschienen ist. Es war damals ein überaus günstiger Moment. Ueberall regte sich Teilnahme für die Tonwerke unserer früheren großen Perioden, man wünschte musikgeschichtlich belehrt und angeregt zu werden, sah sich aber vergebens nach neuen Schriften um, welche dies in einer auch litterarisch, d. h. durch feinere Form und eigenartigen Gedankengehalt anziehenden Weise versucht hätten. Wer nun da den ersten Wurf wagte, der hatte viel voraus; er brachte ein Buch, welches gleichsam in der Luft der Zeit schwebte, welches man nur zu greifen und darzubieten brauchte, damit wenigstens sein Titel sofort populär werde und sich dem Gedächtnisse mit einer gewissen Notwendigkeit und dauernd einpräge.

So war es vor fünfzehn Jahren. Heute freilich sieht es ganz anders aus: wir sind inzwischen über-

flutet worden von einem wahren Hochwasser guter und schlechter musikalischer Schriften, und meine auf S. 30 ausgesprochene Klage über die Dürftigkeit und Machtlosigkeit unserer zeitgenössischen Musiklitteratur war 1855 ebenso begründet, als sie 1868 grundlos sein würde. Man mag nun bloß blindes Glück oder auch einiges Verdienst darin sehen, gleichviel, meine „Charakterköpfe" sind mit die ersten Vorläufer dieser bändereichen gegenwärtigen Litteratur gewesen.

Sie waren kecke, leichte Plänkler und wollten sich als nichts anderes geben. Sind sie nun aber dann nicht überflüssig geworden durch die nachfolgenden schweren Geschwader?

Seit den fünfzehn Jahren, die zwischen der ersten und vierten Auflage dieses Büchleins liegen, ist unsere Musikgeschichte gelehrt geworden, ja noch mehr, sie wurde teilweise sogar wissenschaftlich, und man schreibt jetzt die Biographie eines alten Musikanten nach derselben Methode der Quellenforschung, wie das Leben eines Königs und Kaisers, und ediert Bachs Werke nach denselben Regeln der philologisch-diplomatischen Kritik, wie den Cicero oder Thukydides. Das ist gewiß ein großer Fortschritt, und ich darf den Leser wohl bitten, eingedenk zu sein, daß dies Skizzenbuch geschrieben wurde, bevor die musikalische Welt von den schwerwuchtig gelehrten Arbeiten eines Otto Jahn, Chrysander, Ambros, C. F. Pohl, Rust und anderer etwas wußte. Mir stand für diese Skizzen nur das

allgemeinste litterarische Material zu Gebote, und ich habe aus keinem einzigen Buche geschöpft, welches man auch nur eine seltene Quelle nennen könnte, geschweige aus unedierten Briefen und Urkunden. Nur in einem Punkte ging ich durchaus auf die letzten Quellen zurück: ich kannte die Tonwerke, über welche ich geschrieben habe, in- und auswendig, ja ich stand zu vielen derselben sogar in einer Art langjährigen Liebesverhältnisses und schöpfte aus diesen meinen geliebten Noten eine Charakteristik der Meister. Meine „Quellen und Hilfsmittel" beschränkten sich demgemäß auf drei Nummern: erstens die Werke der geschilderten Komponisten, zweitens die gleichzeitige Kulturgeschichte und drittens meine eigenen Gedanken. Es ist mir schon öfters zum Vorwurf gemacht worden, daß ich meine eigenen Gedanken habe. Ich kann in der That nichts dafür. Allein vielleicht ist gerade dieser Fehler die Ursache, daß man dieses Büchlein auch noch nach fünfzehn Jahren zu lesen begehrt.

Nun wäre es mir freilich leicht gewesen, in den späteren Auflagen das Buch so ganz unter der Hand mit allerlei neuer Gelehrsamkeit auszufüttern, denn meine Studien schritten inzwischen doch auch fort mit der Litteratur. Aber ich hütete mich wohl: ich würde dadurch mein Buch zerstört haben, und es wäre auf solchem Wege gewiß nicht zu vier Auflagen gekommen. Der Inhalt hätte sich dann allerdings vermehrt, allein es wäre andererseits ein musikalischer Charakterkopf

weggeblieben, der in keiner Ueberschrift genannt ist, nämlich mein eigener.

Uebrigens verwahre ich mich dagegen, als ob sämtliche Gedanken und Urteile dieses Bandes *heute* noch meine Gedanken seien. Die meisten der hier zu einem Ganzen verbundenen Aufsätze sind unter dem Eindrucke des Augenblickes geschrieben — das ist objektiv ein Mangel, subjektiv kann es ein Vorzug werden — es sind Gelegenheitsblätter, zum Teil Nekrologe. Daß ich Jahr und Tag nach Mendelssohns, Lortzings, Spontinis, Kreutzers, Onslows Tode etwas anders über dieselben würde geurteilt haben, als hier unmittelbar unter der Nachwirkung der frischen Todeskunde, versteht sich wohl von selber. Doch haben solche Urteile dann auch wieder ein historisches Interesse, welches mit den Jahren wächst, und also mögen sie stehen bleiben, wenn nur in der Gesamtcharakteristik der Hauptpunkt getroffen war: die kulturgeschichtliche Stellung des Meisters zu seiner Zeit, in große Züge zusammengefaßt.

Mein Buch wendet sich nicht bloß an Musiker und Musikfreunde, sondern auch an totale Nichtmusiker. Denn gerade den Nichtmusikern, die unsere Kunst gerne etwas über die Achseln ansehen, wollte ich auch so nebenbei zeigen, daß in der Musikgeschichte ein sehr wichtiges Stück Kulturgeschichte ruht. Darum mußte ich nicht bloß alle gelehrten Noten hinweglassen, sondern auch alle Musiknoten. Es wäre oft viel leichter ge-

wesen, durch zwei Notenzeilen anschaulich zu reden, als durch zwanzig Wortzeilen. Doch das hätte mir jenen letztgenannten Leserkreis völlig verscheucht. Die Verleger halten besondere Stücke auf durchaus „glatten Text", d. h. auf Text ohne alle Ziffern, Tabellen, Citate, Wort- und Musiknoten. Sie nehmen ein Buch mit ganz „glattem Texte" noch einmal so gern. Und sie wissen warum: nicht weil es sich leichter druckt, sondern weil es — sonst Gleiches vorausgesetzt — länger dauert. Es gehört zu den Wunderwerken Lessings, daß er so viele Schriften mit keineswegs glattem Texte geschrieben hat, die dennoch dauern und dauern werden, d. h. auf deutsch, die man fort und fort in aller Welt liest. Allein wenige werden ihm dieses Kunststück nachmachen.

Meine „Charakterköpfe" sind ein agitatorisches Buch und sollen es sein. Ich meine nicht agitatorisch für oder wider eine der herrschenden musikalischen Parteien, sondern weil es sich im Gegenteil von allen miteinander abwendet. Es will den Leser dazu treiben, daß er vielmehr Musik mache, als über Musik theoretisiere, daß er die verschiedensten Meister alten und neuen Stiles hervorsuche, spiele, höre und jedem nach seiner Art und Zeit gerecht werde. Wir sind durch die ästhetischen Kontroversen der Wagnerianer neuerdings glücklich so weit gekommen, daß man gar nicht mehr genau weiß, was eigentlich Musik ist; denn was die eine Hälfte der musikalischen Welt für Musik

erklärt, das bezeichnet die andere als Unmusik, und umgekehrt: genau wo dann jenen die Musik anfängt, da hört sie diesen wiederum auf. Es ist gut, daß wir so weit gekommen sind, denn wir müssen nun notwendig bald am Ende dieses Weges sein und also wieder umkehren. Auf diese Umkehr zielte nun eben meine Agitation schon vor fünfzehn Jahren, und wenn ich einen oder den anderen anregte, daß er sich lieber wieder harmlos genießend in das versenkte, was zu verschiedener Zeit Musik gewesen ist, statt über Ton- und Wortdichterei, Offenbarungen, symphonische Gefühlsdramatik und dergleichen zu brüten, so habe ich nicht ganz umsonst geschrieben. Rückkehr zum Genuß der mannigfaltigsten Musik und zum historischen Studium nicht zunächst der Musiklitteratur, sondern der Tonwerke selber, das ist meine agitatorische Tendenz; sie hat manchem dieses Büchlein unangenehm gemacht, sie hat ihm aber auch seine meisten und treuesten Freunde geworben und dieselben nachsichtig gestimmt gegen seine Schwächen und Mängel. Und diese Tendenz ist heute noch nicht veraltet.

Endlich glaube ich — zu meiner Entschuldigung gesagt — daß die „Charakterköpfe" auch darum bis zur vierten Auflage gediehen, weil sie zufällig von mir geschrieben sind. Es gibt nun einmal Leute, die rätselhafterweise ein Vergnügen daran finden, dasjenige zu lesen, was ich schreibe. Für diese engere Gemeinde meiner Leser hat der vorliegende erste Band das be-

sondere Interesse, daß er die ersten Anfänge meiner Schreibart in Form und Inhalt zeigt. Obgleich nach der „bürgerlichen Gesellschaft“ erschienen, enthält er doch meine ältesten litterarischen Versuche, er ist mein jugendlichstes Buch, er trägt die frischeste, keckste, übermütigste und freilich darum nicht eben klarste und reifste Signatur meiner schriftstellerischen Persönlichkeit. Der Aufsatz über die „göttlichen Philister“ rührt seinem Hauptinhalte nach schon aus meinem 21. Lebensjahre, andere Abschnitte, wie über Wenzel Müller, Astorga, Hasse, Mendelssohn, fallen nur um wenige Jahre später. Wer dann meine litterarische Bahn zu ihren Anfängen zurückverfolgen möchte, der wird gerade jene ältesten Stücke aufsuchen, und wer heute ein gerechtes Urteil über dieses Buch sprechen will, der wird jenes Datum nicht außer acht lassen. Vielleicht mag er dann auch gerne zum zweiten und dritten Bande der „Charakterköpfe“ greifen, wo meine Behandlung ähnlicher Stoffe in reiferen Jahren jenen ersten Anläufen vielfach unterschieden gegenübertritt. Mir selber sind jene frühen Arbeiten längst historisch objektiv geworden; ich könnte an ihnen nichts mehr ändern, denn ich könnte sie nur noch völlig anders schreiben, und eben darum mögen sie bleiben, wie sie sind.

München, am 13. Februar 1868.

W. H. R.

Vorwort

zum zweiten Band der früheren Ausgaben.*)

Diese „zweite Folge" der „Charakterköpfe" unterscheidet sich von der ersten durch eine weit weniger skizzenhafte Anlage. Ich wollte diesmal nicht Kunde von allerlei vergessenen Meistern bringen, sondern im Gegenteile von Tonsetzern, deren Werke in jedermannes Ohre sind, von den Romantikern des Theaters und von etlichen Klassikern des Klavieres. So gestaltete sich die erste Hälfte zu einer zusammenhängenden Geschichte der romantischen Oper von 1815 bis 1835, gebaut auf eine ausgeführte Charakteristik der bedeutendsten Meister, welche durch allgemeine Ueberblicke und die Episoden der Schüler- und Nachahmergruppen in den Fluß einer möglichst vollständigen und einheitlichen Erzählung gebracht wurde. Der kundige Leser wird nicht verkennen, daß ich hierbei nach den unmittelbaren Quellen der Werke jener Tondichter gearbeitet habe und nach den noch sehr wenig

*) Dieser zweite Band umfaßte Seite 235 des ersten bis Seite 112 des zweiten Bandes der vorliegenden Ausgabe.

benutzten der musikalischen Broschüren- und Zeitungslitteratur der gedachten Periode. Da ich selten von unbekannten Thatsachen reden konnte, so suchte ich die bekannten um so fleißiger neu zu durchforschen und neu zu begründen und das Ganze nicht nur zu einem Stück Kunstgeschichte auszuspinnen, sondern auch zu einem Stück Sittengeschichte.

Das zweite Buch knüpft an die gegenwärtig so massenhaft auftauchenden neuen Gesamtausgaben unserer großen Klaviermeister, um im Lebensbild und im ästhetischen Grundriß jene Tonwerke zu erläutern, die dem deutschen Volke nicht warm genug ans Herz gelegt werden können. Ueberall aber leitete mich in dieser Schrift wie in ihrer Vorläuferin der Gedanke, nicht bloß neuen musikalischen Stoff zu Tage zu fördern, sondern denselben auch im Zusammenhang mit unserem übrigen Kulturleben zu erkennen, für Reinigung der so wildverwachsenen Aesthetik unserer Kunst zu wirken und zugleich die äußere Form der Darstellung künstlerisch abzurunden, daß sich der Leser nicht nur belehren, sondern auch erfreuen möge an diesem Büchlein, gleichwie an einer behaglichen, fein und ebenmäßig gebauten Sonate.

München, am 17. Oktober 1859.

W. H. R.

Inhalt.

Seite

Ein deutscher Bänkelsänger und ein welscher Kavalier 1

I. Wenzel Müller 3

II. Astorga 15

Die Schriftgelehrten mit Zopf und Schwert . . 27

Mattheson und seine Zeitgenossen 29

Bach und Mendelssohn aus dem sozialen Gesichtspunkte 57

I. Die Musik und das deutsche Bürgertum . . 59

II. Die Musik und die gebildete Gesellschaft . . 71

Johann Adolf Hasse, der Hofopernkomponist . 91

Moderne Gegenzüge 124

Der musikalische Dramatiker des französischen Kaisertums 137

Gasparo Spontini 139

Die göttlichen Philister 157

Gyrowetz. Rosetti. Pleyel. Wranitzky. Hoffmeister. Neubauer 159

Zwei kleine Meister 199

I. Konradin Kreutzer 201

II. Albert Lortzing 210

Seite
Georg Onslow 223
Zwanzig Jahre aus der Geschichte der romantischen Oper 235
I. Rossini, Bellini, Donizetti 237
II. Boieldieu und Auber mit ihren Genossen . . 291
III. Spohr, Weber und Meyerbeer 332

Ein deutscher Bänkelsänger

und

ein welscher Kavalier.

(1850.)

I.

Wenzel Müller.

Habt ihr je einer Aufführung der „Teufelsmühle am Wienerberg“ beigewohnt, der alten österreichischen Zauberposse, an der sich weiland unsere Großväter ergötzt haben, die einen derberen Spaß suchten als wir? der Teufelsmühle mit den eisenrasselnden Rittern, dem schmachtenden Minnesänger, dem bösen Müller, der sein Weib zum Zeitvertreib umgebracht, den tanzenden Mehlsäcken, dem Falstaffkasperl, der auf einem Müllereisel durch die Luft davonreitet? der Teufelsmühle mit der abgedroschenen Musik, wo jede Arie ein Gassenhauer und jeder Orchestersatz ein Kirmestanz? Man gibt das Stück heute wohl noch dann und wann zur Lust der Galerie und der kleinen Kinder; aber ein gebildetes, vernünftiges und erwachsenes Publikum geht jetzt dem tollen Schnack aus dem Wege.

Ich bekenne, daß ich für meine Person noch immer so ungebildet, unvernünftig und kindisch gewesen bin und der Verlockung, die „Teufelsmühle“ zu sehen, nicht widerstehen konnte, und jedesmal hat mich das Stück kraft seiner abgedroschenen, gassenhauerischen und kirmesmäßigen Musik wunderbar bewegt. Fürwahr,

es sitzt geheime Zauberei in diesen hingeworfenen Tonweisen des alten Wenzel Müller, aber man muß in kindlicher Einfalt und mit Andacht hören, wenn man des inne werden will. Es ist die Zauberei des Volksliedes, freilich nicht des gefühlsinnigen und humoristischen, wie man es jetzt mit Vorliebe hervorzieht. Hier hören wir Lieder der derben Lustigkeit und Ausgelassenheit, und daneben jene halb schauervollen, halb komischen Volksballaden, wie sie zuweilen noch vor der bemalten Leinwand zur Drehorgel gesungen werden, in denen der Hang der Volksphantasie zum Gräßlichen, Unheimlichen, Gespenstischen ein künstlerisches Genügen sucht und zugleich sich selber auslacht.

Darin aber liegt Wenzel Müllers Meisterschaft, daß er den echten Bänkelsängerton so unübertrefflich wahr in seinen Zauberpossen wiedergegeben hat. Er ist der größte Bänkelsänger, den die ganze Geschichte der deutschen Musik aufzuweisen hat, ein musikalischer Schartenmeyer, aber Schartenmeyer ist bloß Dilettant in der Bänkelsängerei, Wenzel Müller ein Mann vom Fach; ein Musiker, der den Keim des Poetischen, die Kraft deutschen Volkstums auch in dem Gesang der Jahrmarktsrhapsoden erkannte — und dazu gehörte der Tiefblick des Genies — der das Volkslied in seiner vollen göttlichen Roheit auf die Bühne brachte, dabei ein ganzer Oesterreicher, ein echtes Wiener Kind voll frischer, harmloser Laune und gutmütiger Lustigkeit, dem ein Ländler, welchen er vielleicht einem fahrenden blinden Geiger abgehorcht, über alle italienischen Arienschnörkel ging, ein wahrhaft nationaler Tondichter.

In Wenzel Müllers Lebensgeschichte findet sich nur ein einziger origineller Zug aufgezeichnet, dieser aber malt den ganzen Mann. Im Volkstheater der Wiener Leopoldstadt hatte er jahrelang den Taktstock geschwungen, hier war er mit seinen musikalischen Schwänken und Bänkelsängerliedern berühmt geworden. Da berief man den seltsamen Meister, der nach Devrients Ausdruck die Wiener Possen in jedes deutsche Ohr geheftet, daß niemand sich derselben erwehren konnte, als Operndirektor nach Prag in eine weit glänzendere und vorteilhaftere Stellung. Kaum aber hatte er sich eine Weile diesem höheren Wirkungskreise hingegeben, so ward es ihm unheimlich, es duldete ihn nicht länger bei der vornehmen Kapellmeisterei, er wurde krank am Heimweh nach seinen Volkspossen und hatte nicht Rast noch Ruh, bis er zu der Beschränkung der Leopoldstädter Bühne wieder zurückgekehrt war. Das ist der ganze Wenzel Müller, wie er in seinen unschuldigen, genügsamen, aus dem Volksmund genommenen Liedweisen leibt und lebt, der sich bei seiner Bänkelsängerei bescheidete, der sich in ihr nur heimisch und glücklich fühlte.

Diese Zauberopern, denen jetzt ein gebildetes und erwachsenes Publikum aus dem Wege geht, haben ihrer Zeit ganz Deutschland berauscht. Die uralten Volksschwänke, die sich ein Menschenalter vorher in Wien als ihrem letzten Zufluchtsort versteckt hatten, begannen, von Wenzel Müllers unwiderstehlichen Volksweisen getragen, wieder einen wahren Siegeszug bis zur Nord- und Ostsee, ja bis übers Meer nach England. Der

Humor des österreichischen Volksliedes wurde das Urbild alles deutschen musikalischen Humors überhaupt. Wenzel Müller war nicht der erste, der diese österreichischen Ländler in der Kunst einbürgerte; das haben Größere vor ihm gethan, Haydn vor allen und Mozart. Aber keiner hat die oberdeutsche Weise so volkstümlich im ganzen Vaterland gemacht wie Müller. An der Spree kann man bis auf diesen Tag die Strophen zur echtesten Berliner Lokalposse nicht komponieren, ohne daß nicht hie und da der Ton der österreichischen Lieder anklänge, und aus dem Walzer in Webers Freischütz reckt ebensogut Wenzel Müller den Kopf hervor, wie aus dem hochzeitlichen Tanzduett Zerlinens und Masettos im Don Juan. Dafür hat dann wieder Müller bei manchen ernsthaften und sentimentalen Scenen seinerseits die Perücke Mozarts aufgesetzt — aber von dem, was unter dieser Perücke war, freilich selten einiges mit dazu genommen.

Wenzel Müller war nur ein kleiner Meister. Ich weiß nicht, ob er je in seinem Leben ein ordentlich durchgearbeitetes Musikstück fertig gebracht hat. Aber daß der kleine Meister ein Lied gesungen, wie „Wer niemals einen Rausch gehabt“ und hundert ähnliche, dies werden ihm gar viele große Meister darum doch nicht nachmachen. — Bei vielen seiner Lieder kommt man in Zweifel, ob er sie dem Volk oder ob das Volk sie ihm gestohlen. Man muß sich dabei durch die meist erbärmlich platten und poesielosen Texte, die er komponierte und die sich wahrhaftig nicht wie Volkslieder ausnehmen, nicht irre machen lassen. Ich habe

es versucht, einigen seiner anmutigsten und kindlichsten Weisen echt volkstümliche geistesverwandte Poesien von Hoffmann von Fallersleben unterzulegen, und beides sitzt zusammen wie aus einem Guß. Man meint, Dichter und Musiker müßten dieselbe Person gewesen sein, so innig schmiegen sich Wort und Ton aneinander. Das macht, der alte Sänger der Wiener Zauberpossen und der moderne Poet haben aus einem Born geschöpft, aus dem Born des echten Volksliedes, und gerade bei der ungeheuren Verschiedenheit der ganzen Weltanschauung, der Ziele und Mittel dieser beiden Männer, ist jener geglückte Versuch der beste Beweis, daß beide den rechten Ton getroffen haben.

Und wenn hier die Herren von der hohen Kritik fragen, ob denn die bloße Volkstümlichkeit einer Musik beweise, daß dieselbe auch künstlerisch etwas wert sei, so antworte ich mit Ja. Niemals ist ein Lied in Deutschland zu einer wirklichen Weise des Volkes geworden, welches nicht wenigstens drei Vorzüge in sich vereinigt: Erstlich leichten und natürlichen Fluß der Melodie; denn was den Leuten nicht wie im Schlafe ins Ohr geschlichen kommt, das bleibt auch nicht darin sitzen. Dann eine Originalität gleich dem Ei des Kolumbus, daß jeder meint, so etwas habe er auch machen können und doch hat es nur einer gemacht. Endlich jene milde, stille, behagliche Wärme der Empfindung, die man — mit einem arg mißhandelten Worte — „Gemütlichkeit“ nennt, die Mutter des Zwillingspaares der gesunden Sentimentalität und des echten Humors. Wo diese drei nicht beisammen sind, da

bleibt auch das sonst schönste Lied nicht beim Volke sitzen; wo sie aber beisammen sind, da waltet wenigstens Gesundheit des Gedankens, Frische der Erfindung und leichte Anmut der Form, und ich glaube, diese Vorbedingungen der Volkstümlichkeit sind auch Vorbedingungen zu aller wahren Kunst.

Wenzel Müller, der Vater der wiedererstandenen Wiener Volksposse, war bei Dittersdorf, dem großen Begründer der deutschen komischen Oper, in die Lehre gegangen; aber Dittersdorf, so leichtfließend, so humoristisch er auch gearbeitet haben mag, ist noch ein tiefsinniger, ein gelehrter Musiker, ja wohl gar ein Pedant neben dem lustigen Wenzel Müller; er ist ein feiner, kokett zierlicher Kosmopolit neben dem derben, durch und durch österreichischen Volksmann. Und so viel dieser auch fürs Theater setzte, hat er doch gar nichts geschrieben, was eigentlich den Namen einer Oper verdiente; musikalische Schwänke sind's, dramatische Bänkelsängerspiele. Wenzel Müller ist selten im höheren Sinne humoristisch, er ist meist bloß lustig und niedrig komisch, er ist oft flach bis zur äußersten Trivialität, stellenweise sehr langweilig und schreibt sich selber ab; zur reichen Durchbildung der Kunstformen hat er die Geduld nicht und in der technischen Gediegenheit des Satzes ist er durchaus kein Hexenmeister. Nur in einem Stücke ist Müller aber wirklich ein Hexenmeister gewesen, eben in der Naivetät des Bänkelsängertones. Die „Teufelsmühle" hat eine Baßarie, welche von dem bösen Müller erzählend anhebt:

Sein Weib hat er erstochen,
Sie brach den Schwur der Treu' u. s. w.

Bei dem Worte „erstochen" wird die Melodie mit einem so charakteristisch niedrig komischen Schnörkel vom Subsemitonium in dessen große Septime hinaufgeschleift, daß es uns wie ein Messerstich durchs Herz geht. Ich sage niedrig komisch — für den gebildeten Hörer; für den ungebildeten klingt dieselbe Phrase tragisch pathetisch. So geht es auch mit dem Koloraturenschmuck, der weiterfort diesen Gesang reich verbrämt. Es ist, als stünde ein alter blinder Klarinettist leibhaftig vor uns, wie er auf dem Jahrmarkt seine Schnörkel und Läufe mit furchtbarer Gewandtheit herausprudelt. Doch auch hier spaltet sich das Publikum; nur der einen Hälfte klingen diese Läufe so ergötzlich; der andern wogen sie so feierlich und erhaben daher, wie nur immerhin die Koloraturen des stolzesten Helden der großen Oper — die im Grunde ja auch nicht besser und nicht schlechter sind. Nun läßt uns aber Wenzel Müller vollständig im Zweifel, ob es ihm Ernst gewesen mit seinem Pathos, oder ob er nur seinen Spaß mit uns hat treiben wollen. Ich glaube, er hat es selber gar nicht gewußt. Er tappt so mitten hindurch zwischen Scherz und Ernst, er verspottet sich selbst, ohne es zu merken, und das ist eben *seine Naivetät*. Bei jedem Nachahmer wird sie widerlich, denn man merkt die Absicht. Im Vortrag aber erfordert jene Arie einen wahrhaft genialen Sänger, der uns ebensosehr wie der Komponist darüber im Zweifel lassen muß, ob es ihm Spaß sei oder bitterer

Ernst, daß uns bei denselben Tönen heute vielleicht ein vergnügliches Lächeln beschleicht und morgen ein heimliches Grausen durchrieselt.

Diese dramatische Bänkelsängerei ist zwar von geringer Herkunft, aber doch von altem Namen, sie hat eine lange kunstgeschichtliche Ahnenreihe, einen stolzen Stammbaum. Er treibt seine Wurzeln hoch hinauf bis zu jenen Schwänken des Mittelalters, wie sie zwischen heiligen Mysterien auf den Gassen gespielt wurden.

In Wien hatte seit alten Tagen die „Burleske" das Feld gewonnen, länger als irgendwo sonst trieb Hanswurst hier sein Wesen auf der Bühne, und das Improvisieren, dieser eigentliche Lebensnerv der Volksposse, ging auf den Wiener Theatern immer noch im Schwange, als es anderwärts längst abgeschafft war. Ja, in Wien ließ sich Hanswurst eigentlich niemals ganz verbannen wie in Norddeutschland, und während ihn die norddeutsche Pedanterie eben erst von den Brettern gejagt hatte, fangen sich die lustigen Wiener durch Wenzel Müllers Melodien flugs wieder in einen neuen Hanswurst ein, und dieser war der leibliche Sohn des alten, wenn er nun auch Kasperl oder sonstwie hieß. Was auch außerdem noch von derartigen Figuren unter der Firma von Frankfurter Hampelmännern, Berliner Bummlern u. dergl. auf der Bühne geblieben ist, das ist uns durch Wenzel Müller gerettet, denn ohne seine Musik hätte niemand die Ahnherren dieser Gestalten in der Wiener Volksposse verdauen mögen. Indem er uns die letzten Trümmer des historischen Hanswurst überlieferte und mit seinem kecken Natura-

lismus wider die Pedanterie der Schule focht, war er, der Bänkelsänger, ein Mitkämpfer der litterarischen Stürmer und Dränger und Lessings und Schillers und Goethes, so unklassisch auch seine Erscheinung in so klassischer Gesellschaft sich ausnehmen mag.

Denn es lief diese Wiener Volks- und Zauberoper, wie sie Wenzel Müller selbstschöpferisch zur höchsten Blüte brachte, doch keineswegs wiederum auf den bloßen Schwank, auf jene Kette von Späßen und Intriguen des alten Hanswurst hinaus; sie vereinigte im glücklichen Falle alles, was die damalige dramatische Gegenwart bewegte, im Spiegel einer grotesken Karikatur. Das damals florierende Ritterschauspiel mit seinen grimmig ernsten Helden und minniglichen Frauen ward hineingezogen, dazu die neu erschlossene Feen- und Zauberwelt mit all ihrem Gespensterspuk. Man wußte oft nicht recht, ob es mehr auf Scherz oder auf Ernst abgesehen sei. Das Schauerliche mischte sich manchmal in einer Weise mit den tollsten Späßen und Schnurren, daß selbst die spätere romantische Schule noch hieran lernen konnte. Die Shakespeare-Begeisterung der Gebildeten hatte hier ihr handgreiflich volkstümliches Seitenstück gefunden.

Oder ist es nicht wirklich ein zarter romantischer Hauch der Geisterwelt, ein Stück „Sommernachtstraum", im Stil der Wiener Vorstädte verdeutscht, was in Musik und Dichtung über Kauers „Donauweibchen" schwebt? Ist es nicht das wollüstige düstere Grausen der alten Volksballade, welches die Hörer weiland bei einzelnen Stellen von Wenzel Müllers „Teufelsmühle" kalt überlaufen hat?

Zu dieses großen Bänkelsängers Zeit begann die litteraturgeschichtliche und kritische Begeisterung für das deutsche Volkslied wieder lebendig zu werden. Von derlei bewußter Litteraturtendenz war der ehrliche Wiener Kapellmeister gewiß himmelweit entfernt; er schöpfte in aller Herzenseinfalt eben nur deshalb aus den Volksliedern, weil sie so lustig und verständlich klangen und allen gefielen, und dachte nicht weiter darüber nach. Aber wißt ihr denn, ob es nicht vielleicht der Reiz seines Gesanges war, der bei den bewußten Forschern die Begeisterung für das Volkslied mit entzünden half? Und diese Forscher hält man in Ehren; an den alten Wenzel Müller denkt kein Mensch mehr.

Wenzel Müller hat lang gelebt bei seiner lustigen Arbeit. Das begreift sich. Er hat über zweihundert Volkspossen und Zauberopern aus dem Aermel geschüttelt. Das stimmt zur ganzen Art seiner Produktion. Wer solche Sachen nicht aus dem Aermel schütteln kann, der soll überhaupt davon lassen, und wessen Gewissen nicht weit genug ist, um die Sünden einer aus dem Aermel geschüttelten Arbeit ruhig mitzunehmen, der ist nicht zum Bänkelsänger geboren. In seinen alten Tagen soll Wenzel Müller oft scherzend geäußert haben, er begreife nicht, wie man so großes Wesen von Mozart machen könne. Mozart habe nur sieben Opern geschrieben, er, Wenzel Müller, aber habe über zweihundert Opern gemacht und dazu noch einen ganzen Haufen Musik für die Kirche. Diese Taxation charakterisiert den alten Bänkelsänger.

Müller starb erst 1835. Er hatte seinen Namen über-

lebt, aber keineswegs seine Werke. Das ist ein seltenes Schicksal. Der Greis konnte täglich hören, wie seine Lieder im Munde des Volkes fortlebten, wie seine Gedanken und Formen nachgeahmt, ausgebeutet und umgearbeitet wurden, aber fast niemand gedachte mehr, daß diese Lieder und Formen und Gedanken von ihm herrührten, und hätte es der alte Mann selber behauptet, so würden's ihm die wenigsten geglaubt haben. Es liegt wohl ein eigener Reiz in einem solchen Inkognito, aber gewiß auch eine Höllenmarter für eine ehrgeizige Seele. Das ist Wenzel Müller schwerlich gewesen.

Schon deshalb verachte keiner die Wenzel Müllerschen Possen, weil sie ein so großer historischer Beweis von der siegreichen Kraft des Volksliedes in Deutschland sind. Denn dies eben ist der Vorzug der Deutschen, daß sie nicht bloß so schöne Volkslieder haben, sondern daß jeder volkstümliche Gesang so gewaltig bei ihnen durchschlägt. Es gibt kein stolzeres Zeugnis dieser assimilierenden Kraft, durch welche der deutsche Volksmund jede Sangesweise, die ihm zusagt, gleichsam wieder erzeugt und zu eigener Art sich umstempelt, als die Geschichte des Dessauer Marsches. Er ist von Hause ein italienisches Stück. Als Leopold von Dessau Turin stürmte (1706), kamen ihm die überwundenen Italiener zur Siegeshuldigung mit diesem Marsch entgegen. Den Deutschen aber gefiel das schmetternde Feldstückchen, ihre eigenen Trompeter begannen es zu blasen, der Volksmund nahm die eindringliche Melodie auf, verdeutschte die welschen Wendungen, zeichnete die Weise als deutsches Eigentum,

und so ist der Huldigungsmarsch der Turiner ein deutsches Kriegs- und Siegeslied geworden, ein Volksgesang, wozu wir das Zeug mit dem Schwerte aus Italien geholt haben.

Wenzel Müller hat viele Schüler und Nachfolger gehabt, und doch ist keiner über ihn hinausgekommen, sie sind vielmehr hinter ihn zurückgegangen. Er ist der Anfang und das Ende, der einzige vollgültige dramatische Bänkelsänger. Die Wiener Volkspossen vegetieren noch fort und wuchern pilzenhaft, aber Deutschland berauscht sich nicht mehr an ihnen. Es fehlt eben der rechte Musikant, es fehlt der Bänkelsänger. Nur in dem Boden des alten Wiener Musikantentums konnte ein solcher gedeihen. Es fehlt jetzt der leichte Fluß der Erfindung, die Kritiklosigkeit, die Gemütlichkeit, es fehlt vor allem jene Naivetät, die selber nicht weiß, ob sie Spaß oder Ernst macht, und es werden nur noch gemeine Gassenhauer herauskommen, wenn man Wenzel Müller nachahmt. Raimund trachtete die Dichtung jener Volkspossen zu veredeln. Es ist ihm viel Schönes gelungen; und doch wollte er, als er seinen besten Wurf gethan, als er seinen prächtigen „Verschwender" vollendet hatte, sein Manuskript ins Feuer werfen, und als er noch eine Weile fortgedichtet — schoß er sich eine Kugel durch den Kopf.

Von den musikalischen Nachfolgern Wenzel Müllers wird uns kein Exemplar einer solchen melancholischen Selbstkritik berichtet. Ihre Musik ist auch in der That keinen Schuß Pulver wert.

II.

Astorga.

Emanuel von Astorga, gewöhnlich mit dem Zusatze „der Baron", heißt ein italienischer Sänger und Tondichter aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.

Ich denke mir Astorga als eine hohe, stolze, adlige Gestalt, doch ein wenig gebeugt von der Wucht geheimen Wehes, das Profil in feinen, aber kühnen Umrissen gezeichnet, ein brennendes, dunkles Auge, ein geisterhaft bleiches Gesicht zwischen lang wallenden rabenschwarzen Locken. Man wende mir nicht ein, daß der Mann mutmaßlich eine Allongeperücke getragen oder mindestens das dunkle Haar weiß gepudert; Perücke und Puder würden eine Lüge in seinem durch und durch romantischen Charakterbilde sein. Manieren und äußere Formen sind weltmännisch gewandt; doch unter dieser leichten Maske, die Erziehung und Gewohnheit gewoben, lugt der Dichter hervor, der im Glanz der Höfe hatte leben müssen, wo er doch so viel lieber ganz mit sich allein gelebt hätte. Nicht bloß seine vom Feuer des Südens durchglühten Ton-

dichtungen stempeln ihn zum musikalischen Romantiker in der Zopfzeit, auch seine äußere Persönlichkeit, seine Lebensschicksale, die sich wie zum Gedichte verknüpfen. Es klingt darin die uralte Mär wieder von dem Ausgestoßenen, von der Seele, der sie den Lebensnerv vergiftet hatten und die sich aus der Welt der Thaten in die Traumwelt der Kunst als in eine klösterliche Freistatt zurückzieht.

Wir begegnen dem zwanzigjährigen Jüngling zuerst — auf dem Rabenstein, wo ihn Henkersknechte festhalten, damit er das Auge von der zuckenden Leiche seines hingerichteten Vaters nicht abwende. Es war der schwachsinnige Philipp V. von Spanien, der mit solchen Mitteln den Geist des Aufruhrs auf der seinem Königreiche zugeteilten Insel Sizilien niederhielt, und Astorgas Vater hatte zu den Häuptern der Partei gehört, die für die Unabhängigkeit der Insel das Schwert geschwungen. Der Mutter brach das Herz. Von dem Sohne geht die Sage, er sei in dumpfer Bewußtlosigkeit wochenlang nicht von der Stätte des Entsetzens gewichen, und das Leidensbild seiner jugendlichen Erscheinung drohte gewaltiger auf die erregbaren Sizilianer zu wirken als der Schreck der Hinrichtung. Da ließ ihn die Gräfin Ursini, die berühmte Oberhofmeisterin der Königin, oder richtiger des Königs, hinwegführen und in das Kloster Astorga in Spanien bringen.

Daher schreibt sich dieses Musikers bleiches Gesicht zwischen den schwarzen Locken und der leise Hauch der Schwermut, der sich auf alle seine Werke gelegt

hat. Aber hier scheidet sich auch gleich in der Wurzel der schwermütige Zug in Astorgas Tondichtungen von der Sentimentalität in den Werken der meisten modernen Künstler mit — bleichem Gesichte. Er hatte wirklich ein tragisches Schicksal durchgelebt, er hatte aus seinem eigensten, wahrhaftigen „großen Schmerze seine kleinen Lieder" gemacht. Es war nicht die Spitalluft der Studierstube, sondern die Qual eines fürchterlichen historischen Augenblicks, die so blaß auf seinen Wangen lag.

Ueber seines Lebens Eingang und Ausgang schwebt das tiefste Dunkel. Man kennt nicht einmal seinen eigentlichen Namen. König Philipp hatte sein Wappen zerbrochen, seine Stammgüter eingezogen, der Familienname des Geächteten ist verschwunden und vergessen worden. Von dem stillen Kloster, wo Emanuel neuen Lebensmut gewann, nannte er sich Astorga. Und der Zorn des Königs konnte es wenigstens nicht wehren, daß der Sohn des Hingerichteten seinem neuen Namen einen künstlerischen Adelsbrief gewann, der es ihn verschmerzen lassen mochte, daß sein alter Name ausgerottet war. Gleiches Dunkel ruht über dem Ende des Meisters. Er soll sich in ein böhmisches Kloster zurückgezogen haben, man weiß nicht in welches, und dort gestorben sein, man weiß nicht wann. Und mitten inne zwischen diesem geheimnisvollen Eingang und Ausgang liegt ein Roman.

Aus dem spanischen Kloster war Astorga an den Hof des Herzogs von Parma gegangen, wo er gastliche Aufnahme fand und der Kunst des Gesanges leben

konnte, die ihm Genesung gebracht hatte. Hier entspann sich dem dichterischen Jüngling ein Liebesverhältnis zu der Tochter des Fürsten, fast wie es Goethe im Tasso gezeichnet hat. Astorga war nicht minder unglücklich und dennoch glücklicher als Tasso. Der Herzog, da er das Ding durchschaute, schickte ihn nach Wien, an den musikreichsten Hof jener Zeit, und so ward der Künstler um des Liebenden willen hinausgeführt in die große musikalische Welt, und das Opfer einer geknickten Leidenschaft trug ihm eine vortreffliche Kunstschule ein. Die Wiener Hofburg war damals eine wahre Freistatt für jeden tüchtigen Musiker. Die Kapelle Leopolds I. zählte nahe bei hundert Mann. Der Kaiser selbst prüfte ihre Mitglieder, er soll das Studium des politischen Kontrapunktes zum öftern über dem des musikalischen vergessen haben und bei seinen Musikern mehr zu Hause gewesen sein als bei seinen Ministern. Als er merkte, daß seine Stunde nahe sei, hat er die Kapelle vor sein Bett kommen lassen und ist so mitten im Konzert gestorben.

Der unglückliche sizilianische Edle fand an Leopolds liederreichem Hofe ein freundliches Asyl, und der Kaiser würdigte ihn seines persönlichen Umgangs. Als derselbe gestorben war, ging Astorga hinaus in die weite Welt und durchzog halb Europa auf jahrelanger künstlerischer Wanderschaft. Es war eine Kunstreise nach Art der höfischen Dichter des Mittelalters. Meist weilte der Tondichter in Fürstenhäusern. Ueberall ließ er den Ruhm seines Genius zurück, aber nur ein einziges Mal

in seinem Leben ist er öffentlich hervorgetreten durch die Aufführung einer Operette.

So viele Städte und Länder er sah, verhüllte er doch sein Gesicht vor seinem Vaterland und wollte es nicht wiedersehen. Aber obgleich der Sänger seine heimatliche Insel vergessen wollte, verleugnen konnte er sie dennoch nicht. In dem zarten melodischen Wellengekräusel des Rondos aus seinen Kammerkantaten tönen die bekannten sizilianischen Volksweisen wieder. Es ist da, als ob der „Siziliano", das Urbild der sanft gleitenden Rhythmik des anmutigen Sechsachteltaktes, dem Komponisten unbewußt in den Ohren geklungen hätte. Es gemahnt uns nicht selten bei diesen Liebesgesängen Astorgas, als hörten wir das O sanctissima der sizilianischen Schiffer, zu dem die Ruder leise den Takt schlagen, indes der laue Abendwind die zitternd verhallenden Klänge über die unendliche Fläche des ruhigen Meeres hinausführt.

Die Kritik hat die Echtheit mancher der berührten Einzelzüge aus Astorgas Lebensroman angezweifelt. Sie hat zu wenig Prosa, zu wenig Philister darin gefunden, um den Stempel der Glaubwürdigkeit wahrzunehmen. Die kargen Reste von Astorgas Werken geben wenigstens insoweit Zeugnis für die Echtheit jener Einzelzüge, als Sangesweise und Harmonie überhaupt Zeugnis geben können für Thatsachen des äußeren Lebens.

Es ist vielleicht mehr als ein Spiel des Zufalls, daß Astorga in seinem herrlichen Stabat mater die Stelle: „fac ut animae donetur paradisi gloria"

wunderbarerweise in Moll gesetzt hat. Ist das nicht die schmerzgetränkte, durch die Tiefe des Unglücks zur Kunst eingeweihte Seele, die selbst bei der Glorie des Paradieses einen Nachhall sehnsüchtiger Wehmut nicht unterdrücken kann? Und dann die Stelle, wo es heißt, daß ein Schwert durch das seufzende Herz der Mutter Gottes gegangen sei! Pertransivit gladius! Die Bässe schreiten bei den Worten dämonisch in chromatischen Gängen gegen die wogenden Oberstimmen heran, sie schneiden als mit Schwertesschärfe in das Gewebe derselben ein. Wenige Tonmeister lassen das Martervolle in dieser unzähligemal komponierten Stelle dem Hörer so durch Mark und Bein gehen als der sonst so milde Astorga. Das ist das Schwert, welches auf dem Richtplatze durch die Seele des Jünglings gegangen war, als es seines Vaters Leben mitten entzwei schnitt, und vielleicht unbewußt hat er die Geschichte seiner eigenen Qual hier in Noten gesetzt.

Ueberhaupt glänzt das Werk durch seine kecke dramatische Charakteristik, die in den tragischen Momenten am mächtigsten wird. So ist die Strophe: „Sancta mater, istud agas“ als Sopranarie mit einer ganz kurzen Figur begleitet, die fortwährend von allen Stimmen gleichzeitig angeschlagen wird. Die hierdurch entstehende rhythmische Monotonie, teilweise verhüllt durch einen steten Wechsel der Modulationen, ist von ergreifender Wirkung. Es ist der kurze, rasche Pulsschlag eines von tiefster Betrübnis, von Sehnsucht und Reue hingerissenen Herzens, der in dieser hastig vorwärts dringenden Rhythmik pocht. Man wird an

ähnliche einfach naturgewaltige dramatische Kunstmittel in der Begleitung Glucks erinnert.

Bei Astorga ringt die moderne Dramatisierung des Textes in der Kirchenmusik noch mit der alten Art der mystischen Beschaulichkeit, wie sie in der Schule Palestrinas als eine gleichmäßig vorschreitende musikalische Lyrik des erhabenen Stiles über den wechselnden Sinn und Ausdruck der Textesworte dahin schwebt. Astorga war noch Zeitgenosse Pitonis und Lottis, welche das stille Abendrot einer echt mittelalterlich katholischen Musik wie im Wiederschein eines fernen Alpenglühens in das 18. Jahrhundert herüberleuchten ließen. Aber er war auch schon ein Zeitgenosse von Händel und Bach, welche die ganze Macht deutscher dramatischer Tiefe und Bewegung im unwiderstehlichen Sieg für die Kirchenmusik eroberten.

Vor allen Italienern der Zeit charakterisiert ihn die Wahlverwandtschaft mit deutscher Musik. Unzähligemal erinnert das Einschneidende seiner melodischen und harmonischen Wendungen, die Mystik seiner Modulationen an Bach, den einsamen Meister, an den so wenige erinnern. Selbst in Astorgas weltlichen Kantaten tönt es uns in den originellen und kecken Fortschreitungen durch verminderte und übermäßige Intervalle oft wie leise Anklänge aus Bachs geistlicher Musik entgegen. Astorga, der so lange in Deutschland lebte, konnte sich eben auch des deutschen Geistes nicht erwehren, der damals gerade in der Musik so mächtig seine Schwingen zu regen begann. In London, welches unsern Händel aufnahm und uns das

Edelste Händelscher Musik bewahrt und überliefert hat, schrieb Astorga wahrscheinlich sein Stabat mater. Die jetzt verbreitete Partitur desselben gehörte ursprünglich der dortigen Akademie für alte Musik. So ehren und genießen wir in Deutschland auch noch heute diesen Meister, während er in Italien gewiß bis auf den Namen verschollen ist.

Ein andres großes Kirchenwerk des Meisters, sein Requiem, ist bis jetzt erst in Trümmern wieder entdeckt. Es reiht sich bei diesem Manne Dunkel an Dunkel, aber das wenige, was wir von ihm gewiß wissen und besitzen, ist so köstlich, daß es nach dem Dunklen und Verlorenen erst recht begehrlich macht.

Ich gedachte oben der Kammerkantaten Astorgas. Eine solche cantata a voce sola aus der Zopfzeit ist sonst meist eine dürre schäferliche Liebesmusik, ein unendlicher, zu Trillern und Fiorituren ausgekräuselter Liebesseufzer. Ewig die gleiche Litanei von Treulosigkeit und Verrat und entsetzlicher Liebespein in Moll, oder andrerseits von unaussprechlichem Liebesglück in Dur. Dergleichen Kantaten sind dann — buchstäblich — die Langeweile nach Noten. Sie sehen darum meist nicht bloß altmodisch aus, sondern widerlich runzlig, greisenhaft. Es ist, als ob Methusalem einem frisch blühenden siebzehnjährigen Mädchen ein Liebesgeständnis in Bockstrillern machte. Bei Astorgas Kantaten sind die Verse abgedroschen wie bei den übrigen; auch die spröde, ungelenke Form ist beibehalten. Aber wir vergessen beides über der tiefen warmen Seelenglut, die aus seinen über den mageren

Texten hinschwebenden Tönen quillt. Wie ein Murillo neben den Spätlingen der italienischen Malerei aus dem 17. Jahrhundert nimmt sich Astorgas Kammermusik neben den gleichartigen Werken der ihm sonst verwandten Meister der neapolitanischen Tonschule aus. Der musikalische Tasso, der am Hofe von Parma für seine Eleonore schwärmt, ist es, der uns in diesen Liebeshymnen entgegentritt, nicht der steife Schulmeister Nicolo Porpora, der Solfeggien auf Liebesschwüre schreibt. Es ist die romantische Glut, der brennende Farbenton des Südländers, der den Astorga so scharf unterscheidet von den meisten seiner Zeitgenossen und ihn der Gegenwart so nahe rückt. Aber bei aller Glut der Leidenschaft verleugnet er doch nie den musikalischen Aristokraten, die sanfte Würde, die feine, vornehme Zurückhaltung in allen Kunstformen.

Es lassen sich vielleicht in der ganzen Geschichte der Musik keine zwei Charaktere auffinden, die in schrofferem Gegensatze zu einander stünden als Wenzel Müller und Astorga. Man mag es sogar einen barocken Einfall heißen, beide überhaupt nur nebeneinander zu nennen. Aber beide waren Naturen im vollen Sinne des Worts, beide ursprünglich, genial, nur in Ziel und Mitteln polarisch auseinandergehend, beide echte künstlerische Charakterköpfe. Müller schrieb für das Volk, Astorga für die kleine Schar der dichterisch Geweihten; dieser war ein einsamer Geist, jener lebte in der Masse. Müller wird nicht mehr viel ästimiert, weil er zu populär war, Astorga ist so wenig mehr gekannt, weil

er zu aristokratisch gewesen. Namentlich werden beide von den Zöpfen der Schule ignoriert, Astorga, weil er ihnen zu viel Poesie, Müller, weil er ihnen zu viel Natur hat. Astorga blieb in seiner Wirksamkeit vereinsamt, Müller sah sich von zahlreichen Schülern umgeben. Dieser führte das Leben eines einsamen Spießbürgers, jener ward kämpfend und ringend von Abenteuer zu Abenteuer geschleudert. Von Müllers Lebensumständen weiß man fast gar nichts, es ist auch wohl wenig dabei verloren, desto mehr weiß man von seinen Arbeiten; von Astorgas Schicksalen ist im Vergleich viel bekannt, desto weniger von seinen Schöpfungen. Hier könnte man sich den Künstler aus seinem Lebenslauf konstruieren, dort den Lebenslauf aus den Kunstwerken.

Der stille Jubel, die mühsam gedämpfte Verzückung des Kunstfreundes, der unter einem Haufen von Schofelgemälden urplötzlich ein vom Schmutze der Jahrhunderte verschleiertes Meisterwerk entdeckt, ist oft genug in Spott und Ernst gemalt worden. Der Enthusiast wird da wieder zum Kinde, die Weihnachtsfreude längst verklungener Jahre lebt neu auf. Das mochte ich an mir selber wahrnehmen, als ich unter den musikalischen Handschriften, die ich aus einer alten holländischen Sammlung erworben, ein paar „neue" Kantaten von Astorga fand, eben jene Liebesgesänge des Tasso von Parma, von denen ich oben gesprochen. Wenn man ähnliche vergrabene Schätze der poetischen Litteratur wieder entdeckte, dann würde der erste Gedanke sein, dieselben zu veröffentlichen. Bei musi-

kalischen Schätzen ist das im Gegenteil der letzte Gedanke. Es gibt keine ganze Auflage von zahlungsfähigen Menschen mehr, die sich für einen Astorga interessierten*). Der Gedanke, ein Meisterstück ganz allein zu besitzen, ganz allein genießen zu dürfen, hat auch einen hohen Reiz, einen etwas egoistischen freilich. Unlängst am hundertjährigen Todestage des großen Sebastian Bach, des Stolzes der deutschen Nation, mußte erst eine Bach-Stiftung gegründet werden, damit es solchergestalt möglich würde, die Werke des nationalen Meisters nach hundert Jahren doch auch endlich einmal der Nation vollständig und korrekt — auf Subskription — mitzuteilen! Zu diesem glänzend beschämenden Beispiel liefert keine andre Kunst ein Gegenstück.

Es erschien mir immer als ein ungeheurer Hohn, wenn ich bemerkte, wie neuerdings eine Kirchenarie von Stradella so fleißig in den Konzerten gesungen wurde, lediglich deshalb, weil es einem Librettodichter gefallen hat, eine Anekdote aus dieses alten Musikers Leben in Form einer Oper zu travestieren. Nun war auf einmal der längst vergessene Stradella anziehend geworden, man war doch neugierig zu wissen, wie der

*) So schrieb ich vor vier Jahren. Meine Worte sind nicht ganz auf den Stein gefallen. Astorgas Stabat mater wurde inzwischen in mehreren Städten mit tiefgreifender Wirkung aufgeführt, und ein Berliner Musikverleger veranstaltete eine schöne, mit einem tüchtigen Klavierauszug bereicherte Partiturausgabe des Werkes. Die Kantaten sehen noch ihrer Wiederauferstehung entgegen. (Anmerk. von 1854.)

Mann in Wirklichkeit gesungen habe, der jetzt auf den Brettern als ein so sentimentaler tenore amoroso umgeht!

Verehrer Astorgas haben sein herrlichstes Werk, das Stabat mater, vor etlichen Jahren stechen lassen, nicht um eines Gewinnes willen, sondern um ihrer Begeisterung ein Genügen dadurch zu thun, daß sie dieselbe auch in anderen entzündeten. Die Firma eines Verlegers ist nicht auf dem Titelblatte der Partitur zu sehen, dieses ist nur durch ein einfaches Kreuz geschmückt.

Es ist das Kreuz, daran die modernen Musikanten die ideale Tondichtung der alten Zeit geschlagen haben.

Die Schriftgelehrten mit Zopf und Schwert.

(Geschrieben im Jahr 1850.)

Mattheson und seine Zeitgenossen.

Seit einigen Jahrzehnten haben so viel tausend fleißige Hände auf dem Boden der deutschen Litteraturgeschichte gepflügt und gegraben, daß man meinen sollte, es gäbe da keinen Raum, auch nur von wenigen Ellen im Geviert, der nicht längst umgebrochen sei. Und trotzdem will ich den Leser zu einer Stelle führen, die noch immer der ersten Umrodung harrt, ja wie ein dunkler Urwald in so viel geklärtes Land hineinragt.

Da begegnet uns im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts die gravitätische Gestalt eines Niedersachsen, ein seltsam doppelseitiger Charakter, ein Mann, der manchmal fast wie Winckelmann und Lessing mit zweischneidigem Schwerte dreinschlug, um einer reiferen, geläuterteren Kunstauffassung Bahn zu brechen, in andren Stücken aber auch wieder ein verstockter ästhetischer Reaktionär war, heute ein echter Prophet und morgen ein sich selbst betrügender Charlatan, nach Umständen bald ein Streiter für die wahren Heiligtümer der Kunst, bald ein echter litterarischer Raufbold; — jedenfalls aber ein Kunstschriftsteller von

historischer Bedeutung, der hamburgische Kapellmeister und Gesandtschaftssekretär Mattheson.

Wo steht sein Name in den Geschichtsbüchern unsrer Litteratur verzeichnet? Hätte er statt über Geschichte und Theorie der Musik über bildende Künste oder Poesie geschrieben, so würde jeder Gymnasiast von ihm zu reden wissen. So hat er ja bloß die Kunst des reinen Tonsatzes von den Fesseln veralteter Satzungen befreien helfen, so hat er in seinen guten Stunden nur die Fackel einer allgemeineren Wissenschaftlichkeit den im Handwerk verstockten Musikern angezündet! Darum feierte man ihn nur in der Geschichte der Musik. In gleicher Engherzigkeit dürfte das Standbild Winckelmanns auch nur in den Geschichtsbüchern der bildenden Kunst, nicht der Nationallitteratur aufgestellt werden.

Es handelt sich aber nicht bloß um diesen einzelnen Mann — obgleich der einflußreichste —, sondern um eine ganze Reihe musikalischer Geschichtschreiber und Aesthetiker, an welchen unsre Litteraturgeschichte die Sünde des Vergessens zu sühnen hat. Diese Männer wirkten damals in ihrer Art ungestüm genug mit zur litterarischen Gesamtentwickelung der Nation. Das mag uns freilich wie ein Märchen klingen, wenn wir die Dürftigkeit und Machtlosigkeit der heutigen musikalischen Schriftstellerei (1850) dagegen halten. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war es anders. Die ganze Buchkultur der gebildeten und gelehrten Gesellschaft spiegelte sich damals in dem Wirken auch der musikalischen Litteratoren.

Will man den in unsern Geschichtsbüchern noch gar nicht erwogenen Einfluß dieser merkwürdigen Leute ganz äußerlich messen, dann stelle man sich nur einmal auf den rein buchhändlerischen Standpunkt. In jener Zeit, welche kaum den zehnten Teil unsrer heutigen Bücherproduktion auf die Messen brachte, erschienen gewiß doppelt so viele musikalische Litteraturwerke als heutzutage. Erwägt man dabei, daß so viele dieser Schriften eine dritte und vierte Auflage erlebten, so läßt das auf eine im Verhältnis wenigstens um das Hundertfache überragende Thätigkeit der Schriftsteller und ein im selben Grade höheres Interesse des Publikums schließen. Dieser eine Punkt schon muß den litterarischen Forscher stutzig machen*).

Die Musik ist nicht nur in bahnbrechenden Kunstschöpfungen vorangegangen, die Stricke des Zopfes zu zerreißen, sie hat nicht bloß in Händel und Bach die Propheten aufgestellt, welche verkündigten, daß die Zeit einer freien, tiefsinnigen Genialität, eines nationalen Aufschwungs des deutschen Künstlergeistes nahe herangekommen sei; sie hat auch zu allererst ihre Theoretiker und Geschichtsforscher als rechte Bußprediger

*) Als ein Zeugnis, wie wenig heutzutage dagegen die Buchhändler über den antiquarischen Wert jener Werke im klaren sind, möge folgende Thatsache dienen. Der Verfasser dieses Aufsatzes ließ vor einigen Jahren Umfrage halten im deutschen Buchhandel, ob noch ein Exemplar von Mattheſons „vollkommenem Kapellmeister" in der Ausgabe von 1739 zu haben sei. Es wurden ihm darauf zwei Exemplare zum Kauf angeboten. Der eine Buchhändler verlangte für dieses wichtige Hauptwerk der musikalischen Litteratur zwei Louisdor, der andere — einen Thaler!

in die Welt geschickt, den kommenden Erlösern der Kunstwissenschaft die Steige zu ebnen. Oder was ist es andres, wenn der alte Mattheson schon im Jahre 1739 lehrt, daß die Musik „eine Zuchtlehre" sei, wenn er in einer Zeit, wo die frivolsten Auffassungen über Zweck und Wesen der Kunst gang und gäbe waren, dieselbe in würdigerem Sinne von ihrer ethischen Seite faßt und dem nüchternen französischen Klassizismus der damaligen Litteraturfürsten zum Trotz auf die tieferen historischen Wurzeln der Kunst dringt und zum umfassenden Studium ihrer Geschichte ermahnt? Da man die Kunst noch als ein Ding „zur Belustigung des Verstandes und Witzes" bezeichnen mochte, sprach Mattheson — wenn auch nicht ohne einen selbstgefälligen Seitenblick auf seine etwas zweifelhafte Würde als hamburgischer Gesandtschaftssekretär — von ihrer politischen Wichtigkeit, von ihrer staatsmännischen Bedeutung und verwies dabei auf Griechenland. Und derselbe Mann ist es, welcher in jenen Tagen der Kunstbarbarei den Musiker, der edle und einfache Melodien schaffen will, zum Studium der antiken Plastik auffordert.

Die musikalische Kunstwissenschaft war viel früher deutsch als die litterarische Kritik. Es ist nicht bedeutungslos, daß eines der Hauptwerke Matthesons den Titel führt: „Der musikalische Patriot."

Dies alles dürfte wohl verlocken, einen genaueren Blick auf einen solchen Mann und auf die Gruppe seiner Genossen zu werfen.

Mattheson war in früher Jugend schon ein ver-

hätscheltes Wunderkind, das in seinem neunten Jahre bereits öffentlich musizierte und die Bühne betrat, ja es wünschten damals schon Leute Unterricht zu nehmen bei dem halbwüchsigen Schulbuben! So spiegelt sich schon in seiner Jugend die Unnatur der damaligen auf den gleißenden Schein spekulierenden gebildeten Gesellschaft. Und nie hat er sich ganz frei machen können von jenem selbstgefällig koketten Wesen der Perückenzeit, welches unbekümmert bleibt um die sittliche Verderbnis des inwendigen Menschen, wofern der auswendige nur in Purpur und Goldbrokat mit Grazie und Würde einherzustolzieren weiß. Der große Mann und der Geck grenzen bei Mattheson stets sehr nahe zusammen.

Mattheson war ein Gelehrter, der an staunenswerter Arbeitskraft und Vielseitigkeit der Geistesbildung zu den zahlreichen Universalgenies seiner Zeit zählt; eine Originalfigur, bei der es einen Wunder nimmt, daß sie noch nicht in irgend einem biographischen Romane umgeht: Opernsänger, Kapellmeister, Organist, Diplomat, Jurist, Hofmann, ein Kenner des Altertums, in den neueren Sprachen zu Hause, ein gründlicher musikalischer Theoretiker und Geschichtsforscher, mittelmäßiger Komponist, dazu in Leibesübungen wohl erfahren, ein guter Fechter — schließlich aber auch ein ganz gehöriger Renommist.

Als Musiker begann er, um dann zur Rechtsgelehrsamkeit überzugehen, als Edelknabe des Vizekönigs von Norwegen, Grafen von Güldenlöw das Hofleben kennen zu lernen und später als Musiker, Schrift-

steller und Gesandtschaftssekretär der Kunst, der Litteratur und der Politik zu dienen. Ein allmählich in völlige Taubheit übergegangenes Gehörübel trieb ihn von der praktischen Musik ganz zur Schriftstellerei.

Man wäre fast versucht, diese in den verschiedensten Wirkungskreisen sich versuchende Kraftnatur, die, in den künstlerischen Sünden ihres Zeitalters tief verstrickt, dennoch zugleich mit Macht über dieselben hinausstrebte, mit Rubens zu vergleichen, wenn sich nicht bei Mattheson die frische Originalität und Keckheit genialer Zeugungskraft nicht sowohl, wie bei jenem, in künstlerischen Gebilden, sondern vielmehr in von vielfarbigen Lichtblitzen durchleuchteten Werken der Theorie und Forschung offenbart hätte.

Sein Wirken war wie eines Märzsturmes, wie eines Aprilgewitters, das gewaltigen Lärm macht, viel Wasser vergießt, vielen Staub aufwirbeln läßt, mancherlei stört und schädigt, dennoch aber die Luft fegt und den Frühling vorverkündet. Ueber den nachfolgenden sonnigen Tagen vergißt man jenes heilsame Unwetter.

Um Matthesons musikalische Vielgeschäftigkeit in seinen früheren Jahren und zugleich den Standpunkt des theatralischen Künstlerhandwerks in jener Zeit zu charakterisieren, möge ein einziger Zug genügen. In den von ihm komponierten Opern sang er in der Regel eine der ersten Partien. War seine Rolle vor dem Schluß des Stückes abgespielt, hatte er sich z. B. als Antonius in seiner Kleopatra erstochen, dann ging er von der Bühne ins Orchester und dirigierte das Stück zu Ende.

Bei dem Einblick in Mattheſons klaſſiſche Gelehrſamkeit und Beleſenheit kann es manchem Philologen ſchwindelig werden. Er iſt aber auch hier durchaus nicht der Mann, der ſein Licht unter den Scheffel ſtellte, und man muß nicht glauben, daß er die gelehrten Goldflitter alle ſelber gemacht habe, die er ſich ſo reichlich auf den Rock näht. Die klaſſiſche Gelehrſamkeit ſpielte damals eine ganz andre Rolle in der muſikaliſchen Litteratur als heutzutage, und die Muſiklitteraten mußten mit ihrer philologiſchen Bildung ebenſo notwendig Wind machen wie andre Leute. Athanaſius Kircher hatte mit den von ihm entdeckten angeblich altgriechiſchen Muſikalien den Leuten die Köpfe verrückt, und wenn der ſteife Profeſſor Meibom zur allgemeinen Erheiterung angeſichts des ſchwediſchen Hofes nach einer altgriechiſchen „Arie“ altgriechiſch zu tanzen verſuchte, ſo ließen ſich zu dieſer Scene wohl noch allerlei würdige Seitenſtücke aus damaliger Zeit auffinden.

Mattheſon war ein Vielſchreiber, deſſen Arbeitskraft wahrhaft ungeheuer erſcheint; allein ſeine Schriften konzentrieren ſich in großen Gruppen, und nur durch die Maſſe derſelben konnte er ſo großen Einfluß als äſthetiſcher Agitator üben.

Er hatte ſich vorgenommen, ſo viele ſchriftſtelleriſche Werke zu liefern, als er Lebensjahre zählen würde, und obgleich er das dreiundachtzigſte Jahr erreichte, ſind doch noch fünf Werke mehr, nämlich achtundachtzig, in Druck gekommen, und eine viel größere Anzahl ſoll er gar noch handſchriftlich hinterlaſſen haben.

Wenn er fleißig war, lieferte er in zwei Tagen acht Druckbogen voll Uebersetzung. Ein englisches Geschichtswerk von mehr als zweihundert Druckbogen soll er binnen neunundsechzig Tagen übersetzt haben. Er gehört zu den Schriftstellern, die aus Furcht, einen guten Gedanken im Tintenfasse zurückzulassen, dasselbe lieber gleich bis auf den untersten Bodensatz ausschreiben. Staunen muß man aber doch über die wunderbare Frische und Fülle dieses ruhelosen Geistes, wenn man eingedenk solcher Vielschreiberei seine Hauptwerke prüft und den reichen Schatz eigener, tiefsinniger Gedanken überschaut, der zwischen allerlei zopfigem Geschnörkel darin geborgen ist.

Es ist aber nicht bloß der wissenschaftliche Inhalt dieser Schriften, in welchem uns Mattheson oft als ein wahrer Befreier erscheint, sondern auch die sprachliche Form. Darauf möchten wir unsere litterarhistorischen Forscher ganz besonders aufmerksam machen. Während Printz und die anderen früheren Musiklitteratoren mitunter ihre Werke noch lateinisch abfaßten oder betitelten, finden wir hier ein derbes, kräftiges Deutsch, das oft genug die damals herrschende ungelenke, trockene, anschauungsarme, verzwickte Schreibart siegreich zu Boden schlägt. Das Ziel der Verdeutschung der Wissenschaft, welches der Zeitgenosse Thomasius auf ganz andern Gebieten des Geistes verfocht, ist damals auch von den musikalischen Schriftstellern laut verkündet worden. Mattheson insbesondere aber erinnert dabei noch an einen Mann des 16. Jahrhunderts, der ihm verwandt erscheint,

nicht nur weil er die deutsche Sprache auf den Universitätskatheder brachte, sondern weil er auch ein ähnlich gemischter Charakter war, halb Pedant und halb Revolutionär, halb Charlatan und halb Reformator, von den Zeitgenossen überschätzt und verachtet, von den Nachlebenden kaum gekannt, von der Gegenwart wieder zu Ehren gebracht: — an Theophrastus Bombastus Paracelsus.

Die Musiklitteratoren aus Mattheſons Zeit, welche deutsch in Frakturbuchstaben schreiben, erscheinen in jenen Tagen des starren Regelzwanges mitunter wie rechte wildwüchsige Naturbursche, die mit unserer ehrlichen Sprache zwar etwas kavaliermäßig umspringen, deren ungeleckte Geradheit, wie sie gewaltsam aus Gottschedscher Pedanterie hervorbricht, mitunter aber auch einen recht herzerfrischenden Eindruck macht. Wenn man die Vorboten der geflissentlich zwanglosen Schreibart unserer nachherigen stürmischen Genialitätsperiode mit Händen greifen will, so gehe man den zahllosen musikalischen Streitschriften der Mattheſonschen Zeit nach; sie sind in der Regel so impertinent natürlich stilisiert, daß unser zahmes modernes Schicklichkeitsgefühl rot darüber werden muß. Das erklärt sich ganz leicht. Die alten Musiklitteratoren waren zwar in ihrer Art durchstudierte Leute, die aber doch auch mit dem einen Fuße auf dem Boden des Handwerks standen — denn die Musik fing mit der Stadtpfeiferei an — und die bei dieser wunderlichen Mischung von Gelehrsamkeit, Kunst und Handwerk leicht sich freihalten konnten von der Pedanterie der Systemgelehrten

Es ist noch die freie Sprache des stolzen alten Innungsgeistes, die aus den meisten dieser schreibenden Musikanten spricht.

Mit der geraden, klaren und kernhaften deutschen Rede, die sich in den Mattheſonschen Schriften überall da findet, wo es einer Erörterung über Geschichte, Theorie oder Praxis der Tonkunst gilt, kontrastiert dann um so auffallender das geschraubte unbehilfliche Wort- und Satzgefüge bei allgemein wissenschaftlichen Untersuchungen oder der trostlose Kanzleistil in den höflich gezierten Vorreden dieses Schriftstellers. In einer Widmung an den Landgrafen Ernst Ludwig von Hessen wirft er diesem Fürsten unter anderm das Wort hin: „Wenn Gott nicht Gott wäre, wer sollte billiger Gott sein als Ew. Hochfürstl. Durchlaucht?“

Für die Fortbildung der deutschen Sprache hat sich Mattheſon auch in rein technischer Hinsicht mancherlei Verdienst erworben. Er ist unablässig bemüht, die musikalischen Kunstausdrücke nach ihren Sprachwurzeln festzustellen, kritisch zu sichten und mit einem feinen Takt für den Geist unserer Sprache zu verdeutschen. Ist es nicht immer ein tröstlicher Lichtblick, daß dieser Schriftsteller der Gottschedschen Zeit auf Luthers Ausdrucksweise sich beruft, um ein neugeschaffenes musikalisches Kunstwort zu rechtfertigen? So will er etwa die Quarten „Vierklänge“ nennen, weil Luther ja auch den Tetrarchen durch einen „Vierfürsten“ verdeutscht habe.

Es sind die letzten Nachklänge von Zesens „deutschgesinnter Genossenschaft“, die bei diesen Musiklittera-

toren des 18. Jahrhunderts noch vielfach an unser Ohr schlagen. Allein der sprachliche Reinigungseifer, welcher anderwärts als leere Spielerei bereits lächerlich geworden war, erscheint hier fast wie ein notwendiger Ausfluß der übrigen reformatorischen Tendenzen unseres „musikalischen Patrioten". Im Sprachgebrauch des musikalischen Handwerks sind auch viele Verdeutschungen jener Zeit stehen geblieben, als: Tonkunst, Tonleiter, Leitton, Dreiklang, Grundbaß, Bindung, Erhöhung, Erniedrigung, Auflösung u. a. m. Es ist dies ein Wink für den feinfühligen Kulturhistoriker über die epochemachende Bedeutung jener Tage für die Begründung der modernen Lehre von der Tonkunst.

In seiner schneidenden, aphoristischen Kritik gemahnt Mattheson oft an Lessing, namentlich sobald er sich in eine Polemik einläßt. Lessings Adel der Gesinnung und der klassischen Form vermißt man freilich. Das Polemisieren wurde von jenen alten Musiklitteratoren in einer Weise betrieben, von der wir höchstens durch unsere neuesten politischen Parteikämpfe ein Abbild erhalten haben. Diese Leute standen als rechte litterarische Kriegsknechte Tag und Nacht im Feuer. Sie führten ihren Krieg, nicht indem sie etwa Zeitungsartikel oder Flugblätter, sondern das schwere Geschütz dicker Bücher und ausführlichster Abhandlungen wider einander schleuderten. Es gibt einen unter diesen Männern, Sorge, dessen ganzes Leben förmlich aus nichts als aus eitel Polemik zusammengesetzt war, der viele Bücher schrieb, aber allesamt

Streitschriften. Wie gründlich man bei dieser Polemik verfuhr, bezeugt das Verfahren Marpurgs, der, um ein Buch Sorges zu bekämpfen, dasselbe Wort für Wort nachdrucken ließ und dann unter jeden Satz seine Entgegnung und seinen bitteren Spott setzte.

Mattheson ging noch weiter. Er begnügte sich nicht, seine musikalischen und litterarischen Fehden auf dem Papier auszufechten, sondern griff gar zum Degen. Diese verschiedentlichen Klopffechtereien mit blanker Waffe sind ein charakteristischer Zug in dem Bilde des eitlen, reizbaren Gelehrten, der aber seinen Mann zu stellen wußte. So stand er, der einflußreichste Theoretiker seiner Zeit, dem stolzesten Praktiker, Händel, mit der Klinge gegenüber, und wäre der Stahl nicht an einem von Händels großen metallenen Rockknöpfen abgeglitten, so würden unsere Kirchen und Konzertsäle jetzt wohl schwerlich von den Oratorien des hohen Meisters wiederhallen, der in seiner markigen Gestalt, in seinem eckigen Charakter, in seinem heftigen, eifersüchtigen und ehrgeizigen Wesen uns gar wohl verwandt erscheint seinem früheren Freunde Mattheson, der ihn später aufs tiefste haßte.

Aber es war nicht immer verletzte Eitelkeit und Raufluft, die Mattheson in die Fehde trieb. Recht als ein zorneseifriger Reformator schreibt er selber, seine litterarische Polemik sei ihm „ein Gebot von Pflicht und Gewissen", worüber er nicht hinaus könne. Die Gegner tasteten an seine Heiligtümer. Eine solche „Polemik um Gottes willen" muß man wohl gelten lassen. Als der Herr die Tische der Taubenkrämer

und Wechsler im Tempel umwarf, polemisierte er auch in dieser Weise.

So wenig wir es in den Jahren unserer letzten politischen Bewegung 1848 unerhört fanden, daß politische Widersacher, die sich auf der parlamentarischen Rednerbühne oder in der Presse bis zum äußersten Punkte verfolgt hatten, endlich auch noch den Degen zogen, so wenig befremdete dies damals bei Künstlern, namentlich bei Musikern und Schauspielern. Die ganze Wucht des glühenden Parteikampfes, die sich heute aufs politische Leben gewälzt, lastete damals überhaupt auf dem künstlerischen und litterarischen. Hier entrollen sich jene endlosen, mit unversöhnlichem Parteihaß geführten Litteraturkriege von Gottsched bis herab zu den Romantikern. So weit der strittige Gegenstand der Poesie oder bildenden Kunst angehörte, hat die Litteraturgeschichte Notiz von diesen Kämpfen genommen, die Feldzüge der musikalischen Schriftsteller hat sie vergessen. Und doch sind dieselben kulturgeschichtlich noch interessanter als jene, weil die Kämpfer hier noch weit natürlichere, ungehobeltere, formlosere Leute waren, die echten Helden des zünftigen künstlerischen Handwerks. Es sind dieselben Gärungen der Zeit, die das 18. Jahrhundert im Staate wie in der Wissenschaft und Kunst als das „Revolutionszeitalter" charakterisieren, und die wir hier selbst bis zu der Hefe des damaligen schöpferischen Künstlertums, bis zu den Musikanten niedersteigen sehen. Rousseau war seines Lebens nicht mehr sicher und mußte aus Paris fliehen, weil er, der kein „gelernter

Trompeter", sondern bloß ein „Dilettant" war, gewagt hatte, eine anmutige komische Oper zu schreiben und über den Zustand des französischen Musikantentums von der Leber weg zu reden. Der Streit der Gluckisten und Piccinisten bewegte Paris, auch das unmusikalische, und die Raufereien unserer deutschen Musikgelehrten müssen gleichfalls Tausende zur Parteiwut fortgerissen haben, welche die Druckkosten der dicken Bücher zahlten, die sich diese Herren gegenseitig an die Köpfe warfen. Wie in der stillen Zeit der Restauration unseres Jahrhunderts der Triumph einer Sängerin oder eines Klavierspielers ein deutsches Ereignis war, so ist am Vorabend der Revolution der Zweikampf musikalischer Fechtmeister ein solches gewesen.

Will man sich vergegenwärtigen, daß solche Fehden unsern politisch-journalistischen an Ungezogenheit und persönlicher Gereiztheit kein bißchen nachstanden, so braucht man nur die Titel der langen Reihe damaliger musikalischer Streitschriften zu überfliegen. Beispielshalber teile ich nur einen einzigen mit, wie derselbe einer im Jahre 1728 gegen Mattheson erschienenen Schrift vorgedruckt ist: „Ein paar derbe musikalisch-patriotische Ohrfeigen, dem nichts weniger als musikalischen Patrioten und nichts weniger als patriotischen Musiko, sal. ven. Herrn Mattheson, welcher zum neuen Jahre eine neue Probe seiner gewohnten Kalumniantenstreiche unverschämterweise an den Tag gelegt hat, zur Wiederherstellung seines verlorenen Gehörs und Verstandes und zur Bezeugung schuldiger

Dankbarkeit, auf beide Backen in einem zufälligen Diskurs wohlmeinend erteilt von zweien brauchbaren Virtuosen, Musandern und Harmonio."

Diese Polemik der alten Musiklitteratoren erinnert in ihrer maßlosen Flegelei, in ihrer grotesken Ernsthaftigkeit an die polternden Alten, welche in den komischen Opern der Rokokozeit ihre Zankduette absingen. Ueberall liest man einen prahlenden Dialog wie den Molièreschen zwischen den Zeilen.

„Ma plume t'apprendra quel homme je puis être! —
— „„Et la mienne saura te faire voir ton maître!"" —
— Je te défie en vers, prose, grec et latin!" etc.

Mögen diese zahllosen Kämpfe, im einzelnen betrachtet, auch großenteils widerlich und unfruchtbar erscheinen, so zeugt der gewaltige Eifer, der ungeheure Drang zu solcher Polemik im ganzen doch wiederum für ein frisch aufsprudelndes, jugendlich keckes Kunstleben. Die ersten Grundzüge einer musikalischen Aesthetik klärten sich durch dieselbe ab. Wenn Lessing durch seinen Laokoon in einer für die bildende Kunst so epochemachenden Weise gerade den Punkt traf, welcher den eigentlichen Kern des Zopfes bildete, nämlich die willkürliche Vermischung des Endziels, der Formen und Ausdrucksmittel in den verschiedenen Künsten, so geschah dasselbe, und zwar nicht minder einschneidend, viel früher schon auf musikalischem Gebiete durch Mattheson. Gewaltig zieht er zu Felde gegen jene Zopfmusikanten, welche die Aufgaben der Poesie und Malerei in die Musik hineintrugen, wie wenn etwa

einer den Wahnsinn des Königs Saul durch verrückte Harmoniefügungen darstellte und bei der Bibelstelle: „da ist nicht einer, der Gutes thut", die vier Stimmen in falschen Fortschreitungen einfallen läßt, oder, wie es später noch geschehen, den Inhalt der Ovidischen Metamorphosen und anderer Dichtwerke in reinen Instrumentalsymphonien musikalisch malen will.

Die Gegenwart aber möge sich nicht zu sehr erheben über jene Zöpfe mit ihrer kindischen Tonmalerei. Denn wenn wir in Instrumentalstücken „Lieder ohne Worte" singen, in der „Oper der Zukunft" den Beruf des gesprochenen Dialogs und des gesungenen durcheinandermengen u. s. w., da thut auch uns ein kritischer Reformator not, der mit dem Schwerte dreinfährt, um die Linie zu zeichnen, wo sich die Marken der einzelnen Künste trennen.

Es ist ein seltsames Schauspiel, das wunderbare, oft auch wunderliche Ringen und Streben jener alten Musiklitteratoren zu beobachten, mit welchem sie die damals noch ganz formlose und ihrem Inhalte nach in unabsehbare Weite ausschweifende Wissenschaft ihrer Kunst in feste Grenzen zu zwingen suchen und dabei bald zu weit greifen, bald ihren Kreis viel zu eng ziehen. So will Mattheson die Wissenschaft der musikalischen Harmonie auch auf die Harmonie der Sphären ausdehnen; er schreibt eine musikalische Naturlehre und eine Abhandlung über die Bedeutung der Musik für die Medizin und ihre Anwendung als Heilmittel. Da wird z. B. das Anhören der Musik als treffliche schweißtreibende Arznei empfohlen. Hätte Mattheson unsere

modernen stundenlangen Kapellmeistersymphonien gekannt, so würde er sie wahrscheinlich als Schlaftränke in seinen Arzneischatz einregistriert haben. Ein Rondo soll den Biß der Tarantel unschädlich machen; und bei der bekannten Geschichte des Kastraten Farinelli, der den Wahnsinn des Königs von Spanien durch seinen Gesang bewältigte, wird die Tonkunst unter die Psychiatrie rubriziert. Darin eben liegt, ich wiederhole es, gar viel Anziehendes für den Forscher, daß diese großen musikalischen Schriftsteller mitunter noch auf die ergötzlichste Weise in die Naivetät der Zopfzeit verstrickt erscheinen, während sie dieselbe gleich darauf bekämpfen und sich in genialer Divination hoch darüber hinausschwingen. — So stellt Marpurg in seiner berühmten Einleitung in die Geschichte der Musik als erste Periode hin: die Musik von Adam und Eva bis zur Sündflut, als zweite Periode die Musik von der Sündflut bis zum Argonautenzuge; dann bis zum Beginn der Olympiaden, dann bis auf die Zeiten des Pythagoras — und hier ist er mit seiner Geschichte stehen geblieben. Und doch ist das Buch trotz solchen Zopfes mit so glänzendem Scharfsinne angelegt und durchgearbeitet und brachte der damaligen Zeit einen so reichen Schatz neuer Forschungen über das Wesen der altgriechischen Musik, daß es als wahrhaft litterarisch epochemachend und bahnbrechend bezeichnet werden muß.

Wenn aber diese Männer zu weit gingen in der äußeren Begrenzung einer Kunstwissenschaft, welche sie erst zu schaffen hatten, so müssen wir auf der andern

Seite auch bewundernd anerkennen, wie sie oft mit dem Seherauge des wahren Genies über den engen Horizont der damaligen Kunsttheorie hinausschauten und Auffassungen vorwegnahmen, die erst wieder nach Verlauf eines Menschenalters unter der Firma neuer Entdeckungen die Kunstwissenschaft vorwärts brachten. Oder ist es nicht eine solche geniale Vorahnung, wenn Mattheson die Tanzkunst und Pantomimik (der merkwürdige Mann nennt die letztere übrigens, deutscher als wir, Gebärdekunst) in den Kreis der Tonkunst zieht und behauptet, die Pantomimik sei eigentlich eine stumme Musik, losgelöst von melodischen und harmonischen Formen, der rein rhythmische Schattenriß eines Tonstückes, wenn er bereits dieselbe Parallele zwischen der Musik und der Architektur zieht, welche man später als ganz neu aus dem Munde Goethes und Schlegels bewunderte, oder wenn er sagt, die rechte Devise der Musik heiße: „discordia concors", zu deutsch: „Einigkeit in der Zwietracht"? Sind solche Gedankenblitze, die sich fast auf allen Seiten der besseren Mattheſonschen Schriften wiederfinden, nicht leuchtende Vorboten der späteren Kunstwissenschaft, hervorbrechend aus einer für wissenschaftliche Litteratur noch gar traurigen Zeit?

Die modernen musikalischen Puritaner rechnen es den agitatorischen Musikschriftstellern aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts als ein schweres Verbrechen an, daß dieselben, direkt und indirekt, gegen die Ueberlieferungen mittelalterlicher Tonkunst, gegen die alten Choräle, gegen die klassische reine Kirchen-

musik des 16. und 17. Jahrhunderts gekämpft haben. Es erfüllten dieselben aber gerade darin den wahren Beruf ihrer Zeit. Hätten sie nicht die guten alten Meister des strengen Kirchensatzes auf ein volles Jahrhundert in Vergessenheit zurückgestoßen und dafür der damals verächtlich so genannten „galanten Musik" die Thore geöffnet, der sonnige Frühlingstag der Haydn-Mozartschen Periode wäre niemals am Horizonte deutscher Kunst aufgezogen. Was uns jetzt in einer musikalisch ausgelebten Zeit, am Abschluß einer großen Epoche wieder ein Wahrzeichen der Reform geworden ist, das Zurückgreifen zum Studium der alten ernsten und keuschen Kirchenmusik, das würde in jenen Tagen des anbrechenden musikalischen Sturmes und Dranges ein sicheres Merkmal künstlerischer Verknöcherung und Verstocktheit gewesen sein.

Wie damals auf der einen Seite der Begriff der Musik und ihrer Wissenschaft viel zu weit gefaßt wurde, so faßten ihn andre jener Schriftsteller wieder viel zu eng. So wollte Mitzler eine mathematische Wissenschaft aus der Musik machen und dieselbe gar nicht als Kunst, sondern nur als eine Disziplin der Philosophie gelten lassen. Es hing aber diese Verirrung mit den großartigen Resultaten zusammen, welche damals der Theorie des reinen Satzes durch die Mathematiker gewonnen wurden. Und wohl mögen wir es hier als ein weiteres Zeugnis für das Hinübertragen der musikalischen Litteratur selbiger Zeit in alle Kreise höherer Bildung anführen, daß die berufensten Mathematiker, daß ein Euler und Ber-

noulli die Kraft ihres Forschergeistes auch der Tonkunst zuwandten, um sich von ihrem Standpunkte aus jener großen Gruppe der musikalischen Litteratoren anzuschließen.

Dieser gewaltige Eifer für die theoretische und historische Durchforschung der Musik, die eben als die vorwiegend moderne Kunst sich der Geister zu bemächtigen begann, zieht als eine Erscheinung von hoher kunstgeschichtlicher Bedeutung durch das ganze Zeitalter. In stürmischer Hast fallen die Gelehrten her über den neuen Stoff einer Kunst, die, obgleich uralt, doch zu einer ganz neuen sich verjüngen wollte.

Nicht bloß bei den Deutschen, auch bei den andern Nationen, welche damals in Kunstsachen eine Stimme hatten, war gleichzeitig die musikalische Litteratur zu breiter Entfaltung emporgeblüht. Darin liegt gerade nichts Auffallendes; aber als etwas Einziges in der ganzen Litteraturgeschichte steht wohl die schriftstellerische Freundschaft da, in welcher der größte antiquarisch-musikalische Forscher Italiens, Pater Martini, mit dem größten Forscher Deutschlands, dem Fürstabt Gerbert, zusammenwirkte. Der kunstgelehrte Abt auf dem Schwarzwalde kam mit dem Pater in Bologna überein, die erste umfassende Geschichte der Musik aus den Quellen gemeinsam zu schreiben. Martini übernahm die allgemeine Einleitung zur Geschichte der Musik, Gerbert den speziellen Teil der Kirchenmusik. Beide waren im Besitze so reicher und seltener Quellensammlungen, wie sie schwerlich je wieder zusammenkommen mögen, und neidlos tauschten der

Deutsche und der Italiener ihre Schätze aus. Gerbert hatte in einer für die damalige Zeit ganz charakteristischen Weise sein Material herbeigetragen. Er war nämlich durch aller Herren Länder gereist und hatte namentlich von Kloster zu Kloster nach alten musikalischen Manuskripten gespürt; die Ausbeute wurde dann in seinem Asyl auf dem Schwarzwalde angehäuft. Kaum hatte er dort die erste Sichtung und Veröffentlichung seiner Schätze vorgenommen, als die Abtei niederbrannte und so diese einzige, unersetzliche historische Originalbibliothek, in langjährigem Fleiß zusamengetragen, in wenigen Stunden von den Flammen verschlungen wurde. Es ist bezeichnend für die damalige Geschichtschreibung, welche gern recht weit ausholt, daß das umfangreiche Geschichtswerk beider Männer (ähnlich wie bei Marpurg) da aufhört, wo eigentlich die Musik und ihre Geschichte erst anfängt.

Auch dieser Zug trocken gründlicher musikalischer Gelehrsamkeit steht im engen Zusammenhange mit andern kulturgeschichtlichen Erscheinungen der Zeit. Denselben Bienenfleiß, der bloß sammeln und mechanisch ordnen, nicht aber den Rohstoff verarbeiten und künstlerisch gestalten kann, finden wir in der damaligen aus dem Archivstudium aufwachsenden kleinen Territorialgeschichtschreibung wieder, die in ehrwürdigen Großquartbänden einen Urkundenschatz niederlegte, wie ihn jetzt kaum einer mehr zusammenzutragen den eisernen Fleiß hat, aber auch kaum einer mehr die trockene, gedankenarme Natur, ihn so

nackt und tot lediglich aufzuspeichern für spätere Bearbeiter.

Aber dieser ehrliche deutsche Fleiß steht dann doch wieder groß und glänzend neben der oberflächlichen Buchmacherei, mit welcher man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts musikalische wie andere Geschichte schrieb.

Ein Forscher wie der Fürstabt Gerbert ist nicht wiedergekommen und ebensowenig ein Lehrer der Tonkunst, seinem Freunde in Bologna an großartiger Wirksamkeit vergleichbar. Nie hat ein Musikmeister eine solche Schülerschaft aufzuweisen gehabt wie dieser Pater Martini; in der ganzen musikalischen Welt ward es für den höchsten Ruhm erachtet, bei ihm in die Schule gegangen zu sein. Ein karger Lobspruch aus seinem Munde galt mehr als akademische Diplome, es war der beste Meisterbrief. Wie zu Abälards Zeiten die Scharen der Lernbegierigen nach Paris wogten, so zogen sie damals nach Bologna, und von den Zeitgenossen ward dem Pater Martini eine so allgemeine Ehrerbietung erwiesen, daß sie in dem kritisch mäkelnden, neidischen 18. Jahrhundert fast unglaublich erscheint und vielmehr an jene „gute alte Zeit" gemahnt, die niemals eine Gegenwart, sondern stets nur eine Vergangenheit gewesen ist, an die alte Zeit, wo man noch ohne Mißgunst einen ganzen Mann gelten ließ. Und dennoch übertraf der Deutsche Gerbert in dem gemeinsamen Geschichtswerk den italienischen Mitarbeiter weitaus an Gediegenheit. Martinis Buch hat mehr einen mythischen Ruhm auf die

Nachwelt gebracht; das Gerbertsche dagegen besitzt das ungleich vollwichtigere Verdienst, noch heute dem Forscher unentbehrlich zu sein, wo es sich um das Aufschließen der alten Quellen handelt.

Wenn Martini einen Weltruhm besaß, so wußte sich der Franzose Rameau durch seine musikalischen Schriften wenigstens die Achtung der französischen Nation zu erringen. Wie sehr aber fällt der Vergleich zu Gunsten des deutschen Meisters aus, wenn wir unsern Mattheson mit Rameau in Parallele setzen! Und doch wird jeder gebildete Franzose den Namen Rameaus kennen und von der litterarhistorischen Bedeutung des Mannes wenigstens ungefähr unterrichtet sein, während in Deutschland selbst bei den Litteratoren und Musikern von Fach Matthesons Name fast ganz vergessen ist. Marpurg zwang in jener höchsten Blütezeit der musikalischen Litteratur dem eifersüchtigen Italiener und Franzosen die Anerkennung ab, daß in seinen kontrapunktischen Schriften der deutsche Tiefsinn das Höchste geleistet habe; und welcher deutsche Historiker erinnert sich jetzt noch zur Ehre der vaterländischen Wissenschaft auch nur des Namens Marpurg?

Es erschließt sich uns in dieser Gruppe vergessener Schriftsteller eine neue, reiche, in sich abgeschlossene litterarische Welt. Der Flötenspieler Quanz, am Hofe Friedrichs des Großen und auf Reisen freier und weltmännischer gebildet, hat gar in Fragmenten von der Art, wie sie heutzutage etwa ein Feuilletonist schreiben würde, die gleichzeitigen Musikzustände geschildert, und

Athanasius Kircher dafür gesorgt, daß auch der Charlatan in dieser musikalisch-litterarischen kleinen Welt nicht fehle. Wenn man diese Männer erst einmal vollauf gewürdigt und an die rechte Stelle in der Geschichte der deutschen Nationallitteratur eingereiht haben wird, dann wird noch manches neue Licht auf den Entwickelungsprozeß der Wissenschaft und des Schrifttums im 18. Jahrhundert fallen.

Die musikalische Schriftstellerei zu Mattheſons Zeit beherrschte unzweifelhaft ein großes Publikum. Einzelne bedeutende Litteratoren waren Autoritäten — sogar bei den zünftigen Musikern! Der populäre Stil dieser Schriftsteller mochte häufig ein handwerksburschenmäßig populärer sein; allein sie schlugen bei ihrem Publikum mindestens durch mit ihrem Stil. Den einen Tag schrieben sie zopfig pedantisch, den andern frivol musikantisch; allein an allen Tagen waren sie doch wenigstens Autoritäten gewesen: sie fixierten die Theorie einer neuen, einer modernen Musik. So ist in Mattheſons „vollkommenem Kapellmeister" der Grundbau einer Aesthetik der Tonkunst gegeben, auf dessen Hauptpfeilern unsere Kunstphilosophen bis in die neueste Zeit weitergebaut haben. In keckem Uebermut wurden damals die letzten Trümmer des mittelalterlichen Tonsatzes niedergeworfen, aber es lugt die Ahnung einer berechtigten Zukunft aus der oft bis zum Geckenhaften eitlen Selbstgefälligkeit dieser Zerstörer in Allongeperücken. Die vorzugsweise Gelehrten plagten sich nebenbei noch mit der Grille, die Geheimnisse der altgriechischen Musik wieder zu ent-

decken und ahnten ihrerseits wieder nicht, daß gerade durch das Wegwerfen des Versuchs, eine moderne Musik antiquarisch zu konstruieren, eine neue griechische Tondichtung erstehen sollte: das in der maßvollen Schönheit verklärte musikalische Heidentum der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Denn das ist ja für uns die rechte griechische Musik, was Gluck und Mozart, was vor allen aber Haydn gesungen, griechisch wie Goethes Dichtung. Denn was die alten Hellenen für die Entwickelungsgeschichte der Menschheit gewesen, das sind diese Hellenen des 18. Jahrhunderts für die moderne Kunstgeschichte.

Jetzt thun die besten unserer musikalischen Historiker Buße für den heiteren, olympischen Traum und wenden ihren Forschereifer wieder dem christlichen Ernste des Kirchensatzes der früheren Jahrhunderte zu. Sie heben wieder auf, was man zu Mattheſons Zeit weggeworfen hat. Aber diese Vorarbeiter für die noch nicht existierende Disziplin der „allgemeinen Kunstgeschichte", welche sich bemühen, die Musik aus ihrer Vereinsamung herauszureißen und die Kunst der musikalischen Geschichtschreibung zu jenem Höhepunkte zu führen, den wir bei der Poesie und bildenden Kunst schon so lange und unbestritten behaupten, stehen selber vereinsamt da. Es sind still fleißige Arbeiter, keine zeitgeschichtliche Charakterköpfe. Die große Mehrzahl der Litteratoren und Aesthetiker kann leider solche Bestrebungen auf dem musikalischen Felde nicht würdigen, die Musiker wollen sie nicht würdigen.

Seit den zwanziger Jahren schon wirkt eine reformatorisch gesinnte Gruppe der ästhetisch Strenggläubigen, um der Musik dieselben Errungenschaften zu sichern, welche damals in der Malerei und Baukunst durch ein auf die vorraffaelische Zeit und auf die keusche Frühblüte romanischer und gotischer Architektur gerichtetes Studium, in der Dichtkunst durch die Wiederbelebung der Volks- und Kunstpoesie des Mittelalters eine neue Leuchte entzündet hatte. Unverlöscht im Gedächtnis der Freunde und Schüler ist das Andenken des fördernden Einflusses bewahrt, welchen Thibaut in Heidelberg in solcher Weise übte; Gleiches erstrebte in Berlin Winterfeld, der Verfasser des trefflichen Buches über „Gabrieli und sein Zeitalter", eines wahren Kleinodes in unserer so armen wissenschaftlichen Musiklitteratur; und würdig als der dritte zu beiden gesellte sich der Historiker Kiesewetter in Wien. Allein ihre Wirksamkeit war eng, vorerst nur eine kleine örtliche Gemeinde treuer Anhänger umfassend. Gleich dem Hause Thibauts war auch das von Kiesewetter ein Sammelplatz der Freunde der „reinen Tonkunst", und seine Partiturensammlung barg gleich der des Heidelberger Genossen die seltensten Schätze alter Musik. Wie gewaltig kontrastiert diese kunsthistorische Agitation, die sich vorerst auf das Haus, den Freundeskreis, auf enggeschlossene Vereine beschränkte, mit der Betriebsamkeit jener litterarischen Ritter von Zopf und Schwert, die als Redner auf den offenen Markt traten und, wo der Marktredner nicht durchdringen konnte, unbedenklich auch den Markt-

schreier ins Vordertreffen kommandierten! So blieb Thibaut, der so tief in Geschichte und Wesen der Musik eingeblickt, dem Musiker, welchem der letzte Klaviervirtuos ein Mann von Fach ist — ein Dilettant, Thibauts goldenes Büchlein von der Reinheit in der Tonkunst hat in wissenschaftlichen Kreisen aufs anregendste gewirkt, in der musikalischen Litteratur aber steht es einsam, und wie viele Musiker mögen es gelesen haben! Wie könnte sich auch ein „Mann von Fach" von einem Heidelberger Professor der Jurisprudenz über die Tonkunst belehren lassen!

Die Geschichte wird die Thatsache aufbewahren, daß dieser ganze auf die goldene Zeit der mittelalterlichen Tonkunst zurückgreifende Aufschwung der musikalischen Litteratur in Deutschland fast nur von Männern ausging, die der einseitig technische Musikant als „Dilettanten" bezeichnen wird, nämlich von den Männern, welche durch die Wissenschaft zur Kunst geführt wurden. Den Musikern des Zeitalters aber wird es die Geschichte als eine Schmach vor die Füße werfen, daß sie, ungleich den bildenden Künstlern und Poeten, in ihrer ungeheuren Mehrheit ihre Ohren verstopften und die Resultate der historischen Forschung unbenutzt am Wege liegen ließen, während sich bei jenen rasch weitverzweigte Künstlerschulen entwickelten, die nach den in ihrer Reinheit wieder erkannten alten Formen neue Formen schufen, Neues, aber in der geschichtlichen Ueberlieferung Gewurzeltes bildeten und dichteten und so ihre Werke mit einem idealen Geiste beseelten. Die Namen der wenigen

aber, welche, gleich Mendelssohn, den Schatz wissenschaftlicher Entdeckungen für sich praktisch zu machen suchten, wird man in desto höheren Ehren nennen.

So ist denn der großen Masse unserer Musiker noch immer der Zopf verblieben, dieweil unseren modernen Geschichtsforschern und Theoretikern das Schwert gefehlt hat.

Bach und Mendelssohn

aus dem sozialen Gesichtspunkte.

(1850 und 1847.)

I.

Die Musik und das deutsche Bürgertum.

Im Jahr 1850, als der Tag der hundertjährigen Todesfeier Johann Sebastian Bachs herannahte, schrieb ich die folgenden Worte:

Es sind am 28. Juli dieses Jahres hundert Jahre, daß der Thomaskantor Bach zu Leipzig als ein blinder, vielgeplagter alter Mann durch einen Schlagfluß dieser Erde entrückt wurde. Wir lesen, daß man sich in einigen Städten zu einer Todesfeier für den Kantor rüste, bei dem es fast eines Jahrhunderts bedurfte, um wenigstens den Empfänglicheren die Fülle seines Geistes zu erschließen, und aus dem „raren" Orgelvirtuosen von „teufelmäßiger Geschicklichkeit" einen der tiefsinnigsten Tondichter deutscher Nation hervorwachsen zu lassen. Aber man scheint den hundertjährigen Todestag dieses einsamen Geistes doch gar still und vereinzelt begehen zu wollen — vielleicht wird der 28. Juli erst nach weiteren hundert Jahren ein Feiertag der Nation! Welch ein Gegensatz zu dem hundertjährigen Geburtsfeste Goethes, wie wir es vor einem Jahr fast um dieselbe Zeit so über Erwarten

allgemein und glänzend begingen! Das macht, die Leute thun nicht gern Buße und lassen sich ihre Sünden nicht gern ins Gewissen reden, und ein Erinnerungstag an Bach ist für das heutige Künstlergeschlecht doch immer ein Bußtag.

Es ist hier nicht der Ort, die musikalische Stellung Bachs zu unseren neuesten Musikzuständen zu erörtern, ob dies gleich für die Orientierung in der gegenwärtigen Epoche ein höchst wichtiges Thema wäre. Allein die Erscheinung Bachs bietet auch eine sozialpolitische Seite dar, und da es schwer zu entscheiden ist, ob der wunderbare Mann als sozialer Charakter größer gewesen oder als Künstler, so wird es nicht unwürdig sein, zum Gedächtnis seines hundertjährigen Todestages diese deutsche Kernnatur auch einmal von dem Standpunkte des Politikers zu beleuchten.

Ich sehe nämlich in Bach den stolzen Repräsentanten jenes echten ungefälschten Bürgertumes, wie es, sich selber treu, in die Verderbnis des 18. Jahrhunderts hineinragt und das soziale Gleichgewicht herstellt gegenüber der Entsittlichung der vornehmen Welt, der Verflachung des wissenschaftlichen, der Verzopfung des künstlerischen Lebens.

Diese bürgerliche Ehrenfestigkeit ist jetzt selbst von unserem Handwerkerstande großenteils gewichen; daß aber vollends ein Künstlerwirken seine besten Wurzeln in den Boden gediegenen Bürgertums treibe und seine Weihe in freudiger Gottesfurcht und in dem sittlichen Widerhalt eines strengen, reichen Familienlebens finde,

das ist heute etwas ganz Fremdartiges und Neues geworden.

Es gemahnt uns eine solche Erscheinung wohl an jene kunstreichen Männer des Mittelalters, bei denen die bürgerliche Tüchtigkeit von Zunft und Handwerk mit der künstlerischen Genialität noch Hand in Hand gehen konnte. Und in der That ist der ganze Bach, wie er dichtete und lebte, der letzte Nachhall mittelalterlicher Größe, der in die Zopfzeit herüberklang. In der gläubigen Mystik eines kindlichen Gemütes und mit der phantastischen Ueberfülle wunderbar ineinander rankender Formbildungen hat er gotische Dome aus Tönen gebaut, da man es schon längst verlernt hatte, sie aus Steinen aufzuführen.

Aber auch der ganze Lebenskreis, in dem er waltete, gehört dem letzten Ueberrest des ungebrochenen mittelalterlichen Bürgertums an. Die Umwälzungen am Ausgange des 18. Jahrhunderts haben diesen Rest zerstört. Seitdem kann kein Musiker mehr musizieren wie Bach, weil er nicht mehr sozial sich entwickeln und leben und walten könnte gleich diesem. Darum erlosch auch das Kunstverständnis der Werke Bachs, als man unfähig geworden war, das Mittelalter aus seinem eigenen Wesen heraus zu begreifen, und lebte wieder auf, als das geschichtliche Verständnis jener großen Epoche überhaupt wieder aufzuleben begann.

Es ist eine wahre Freude, den Bachschen Stammbaum zu betrachten. Von Johann Sebastians Urgroßvater bis zu seinen Söhnen sind nur vier Generationen, die einen Zeitraum von etwas über hundert

Jahren darstellen, und doch hat sich da von dem einen Stammeshaupt das Geschlecht zu mehr als zwanzig, in sieben Linien abgezweigten, männlichen Nachkommen erweitert, von denen jeder wieder als Familienhaupt eine neue Linie hätte begründen können! Ein solches Geschlecht muß doch wohl aus kernhaften Menschen bestehen, die eine merkwürdige Fülle nachhaltiger Körperkraft in sich vereinigen und wohl auf ihre Stammtafel stolz sein dürfen. Und dennoch ist diese große Familie, welche nach menschlicher Voraussicht in die fernsten Zeiten fortzublühen versprach, jetzt, im hundertsten Jahre nach Johann Sebastians Tode, bereits — ausgestorben!

Die Vorfahren des großen Tonmeisters waren ehrsame Handwerksleute und Musikanten, sein Ururgroßvater, Veit Bach, ein aus Ungarn in Sachsen eingewanderter Bäckermeister, sein Urgroßvater, Teppichmacher und Musiker dazu; im dritten und vierten Gliede von Veit abwärts versorgte die Familie schon halb Thüringen mit tüchtigen Musikern; Johann Sebastians Vater war Hofmusikus zu Eisenach, und da er frühe starb, so ward der ältere Bruder Johann Christoph der Musikmeister des Sebastian; dieser aber hat wiederum zehn Söhne in eigener Lehre zu rechtschaffenen Musikern ausgebildet.

Solchen Leuten mußte dann freilich die moderne Auffassung, als ob ein nobles Vagabundieren, als ob die Emanzipation von dem heimatlichen Boden und den Banden der Familie zur Künstlergenialität gehöre, ziemlich ferne liegen.

Sebastian Bach lebte in der Nähe eines der prunksüchtigsten und entartetsten Höfe damaliger Zeit. Das würde an sich wenig zu sagen gehabt haben, da man den Kantor doch schwerlich an den Hof gezogen hätte.

Aber an diesem Hofe herrschte zugleich ein Sybaritismus des Kunstlebens, wie er seitdem noch nicht wiedergekehrt ist. Namentlich ward die Musik in Dresden fast nur zur Erhöhung fürstlichen Prunkes ausgebeutet, aber in der bestechendsten Weise; und für die leichten welschen Klänge lohnte der ungleich schwerer ins Ohr fallende Klang des deutschen Goldes.

Bach ließ sich das nicht anfechten, er ertrug sein Kreuz in Geduld, er ließ sich, indes er unsterbliche Werke schuf, von seinem Schuldirektor chicanieren, plagte sich, wie sich seine Väter geplagt, und musizierte gleich ihnen. Welch eine sittliche Größe in so einfachen Zügen!

Weil die Verleger damals noch etwas seltener waren als heutzutage, stach der fleißige Kantor seine Werke zuletzt gar selber in Zinn.

Da begreift sich's wohl im Hinblick auf solche Thatkraft, daß uns sein Angesicht in folgenden kurzen Worten geschildert wird: „Wenn man den festen Bau des Kopfes und darinnen die schwarzen Augen sieht, da ist es einem, als bräche Feuer aus Felsen."

Und doch that der nimmer rastende Mann so gar wenig für seinen „Ruhm" und für die weitere Verbreitung und Erhaltung seiner kunstreichen Werke, daß wir heute, nach hundert Jahren, schon ihrer

Wiederauffindung nachforschen müssen wie nach den verlorenen Pergamenten des Altertums, und daß überhaupt nur ein ganz kleiner Teil seiner Schöpfungen, und erst in neuester Zeit, zur allgemeineren Kenntnis gekommen ist. Darin liegt eben die ungeheuere Kluft zwischen der modernen Künstlerthätigkeit und dem Schaffensdrange des alten Bach, daß unsere Künstler, mit dem Apostel Paulus zu reden, „dem Geschöpfe mehr dienen als dem Schöpfer", während bei Bach das Umgekehrte zutraf. Er war ein Künstler ohne Publikum, der nur seinem Gott zu Ehren sang und sich zur eigenen Lust. Ein echter Fürst des Geistes. Der Begriff eines Publikums existierte für ihn gar nicht. Ich wüßte keinen späteren Künstler, von dem man das mit gleichem Recht behaupten könnte. Für uns existiert dieser Begriff leider viel zu viel. Doch sollte uns die Erfahrung wohl stutzig machen, daß gerade die Künstlergenossenschaft, für welche dieser Begriff am meisten existiert — die der Schauspieler — in sozialem Betracht am verderbtesten und in künstlerischem am unselbständigsten geworden ist.

Während der Gelehrtenstand samt den Poeten in dieser Gottschedschen Periode, die ja mit Bachs Blütezeit zusammenfällt, in theoretischer Pedanterie unterging, weil er sich losgelöst hatte von dem sozialen Boden des Bürgertums, weil er den ersten Versuch gewagt hatte, einen eigenen Litteratenstand zu bilden, eine in der Luft schwebende „gebildete Welt" par excellence — (eine Fiktion, durch welche seitdem so unsägliches Unheil über Deutschland gebracht wurde)

— während alledem feierte in Sebastian Bach das alte deutsche Bürgertum seine letzte künstlerische Verklärung.

Man mag eine solche Auffassung von Bachs Genialität philisterhaft nennen, ich kann mir aber nicht helfen, der Mann kommt mir nirgends größer vor, als wenn ich ihn als Kantor vor mir sehe, im Kreise seiner zehn musizierenden Söhne, einen Mann, bei dem die Gediegenheit der Kunst Familienüberlieferung ist, der in den engen Schranken seines bürgerlichen Standes getreulich waltet und wirkt und nie darüber hinaus will, der zu Gottes Ehre und nicht für das Publikum in Tönen denkt, weil das ihm eine unantastbare Sitte ist, die seine Väter auch so geübt haben.

Daher das Keusche, Reine und daneben das Markige, Eisenharte in seinen Werken, welches ihm keiner nachmachen wird. Bach ist eigentlich unser spekulativster Musiker, und doch verliert er sich nie selber in seiner Spekulation, weil Form und Ausdruck bei ihm einen historischen Boden haben, weil er an der überlieferten Sitte der Väter in der künstlerischen Technik ebenso verständig festhält, wie an der Sitte des bürgerlichen Lebens. Aus überquellendem Gedankenreichtum ist er wohl formlos geworden, aber nicht aus eitler Buhlerei mit dem Zeitgeschmack.

Es gibt keinen Künstler jener Zeit — und wenn man sich in allen Kunstgattungen umsieht —, der die innere Verderbnis und formelle Verschnörkelung der Zopfperiode siegreicher überwunden hätte als Bach,

der einsame, sittliche Geist, der freilich damals dieser Einsamkeit bedurfte, um sittlich bleiben zu können. Er, der deutsche Bürgersmann, ist von der Grille des künstlerischen Kosmopolitismus, die damals auch bei großen Musikmeistern wie bei Hasse und selbst ein gutes Stück bei Händel spukte, niemals besessen gewesen. Bach blieb durch und durch national — vielleicht der einzige deutsche Künstler auf den Grenzscheiden des 17. und 18. Jahrhunderts, dem man dies im strengsten Wortsinne nachrühmen kann. Wie wäre es aber auch anders möglich gewesen? Der deutsche Bürgerstand hat ja dann erst allmählich einigen Sinn für kosmopolitische Phantasien bekommen, als er nachgerade gründlich ruiniert worden war.

Heute, wo eben durch die Musik immer noch so viele krankhafte, entnervende Stoffe unserer Phantasie, unserem ganzen Gemütsleben eingeimpft werden, ist es gut, sich daran zu erinnern, daß in einer viel verderbteren Zeit gerade die Musik es war, welche fast allein noch die Frische und Gesundheit und Ehrenfestigkeit deutschen Künstlertums aufrecht erhielt. Und Bach war es ja nicht allein, der in diesem Sinne wirkte, sondern noch eine große Gruppe von Tonmeistern mit ihm, die wenigstens auf demselben festgegründeten Boden standen, wenn sie auch von dem stolzen Wuchs seines Genius überragt wurden.

Wir brauchen da nur bei seinen Söhnen stehen zu bleiben, von denen Karl Philipp Emanuel nur darum nicht epochemachender in der Geschichte der Tonkunst sich abhebt, weil er eines solchen Vaters

Sohn gewesen. Ein gutes Wort hat der alte Fink im Hinblick auf die merkwürdige Künstlergruppe dieser Söhne Bachs gesprochen. Er sagt: „Sollte die Welt einmal alle die trefflichen Meisterwerke dieser großen Familie beisammen sehen, sie würde staunen über den unermeßlichen Reichtum, und das Ausland würde deutsche Kraft und Tiefe bewundern.“

Es war eine eigene Fügung, daß einer von Bachs Söhnen, und zwar der begabteste, den man damals für allein fähig hielt, den großen Vater zu ersetzen, uns gleichsam den negativen Beweis für die Behauptung führen mußte, daß nur in der engen Begrenzung, nur in der von Geschlecht zu Geschlecht überkommenen Gediegenheit des bürgerlichen und Familienlebens die Künstlergröße Johann Sebastians zu ihrer kernhaften Eigentümlichkeit gelangen konnte.

Wilhelm Friedemann Bach „emanzipierte“ sich von der Beschränktheit der Kantorverhältnisse; die Solidität des festsässigen und im Familienleben gewurzelten und geweihten Bürgertums war ihm langweilig, das noble Vagabundieren eines fahrenden Genies viel anziehender, des großen Vaters Anspruchslosigkeit wandelte sich bei ihm in hochfahrenden Künstlerstolz, und wo ihm die Begeisterung ausgegangen war, suchte er sie im Weinglas wiederzufinden. Statt Talent und Thatkraft zusammenzuraffen, ließ er beides zerfahren und in Schaum aufgehen. Kurzum, er war das rechte Urbild eines modern-genialen Kunstproletariers. Und so hochbegabt er gewesen, so stolze Hoffnungen der Vater und anfangs auch die Brüder auf

ihn gesetzt, ging doch sein Talent kläglich zu Grunde, und während seine Werke kaum noch vorhanden sind, ist fast nur das warnende Exempel seiner traurigen Zerfahrenheit auf die Nachwelt gekommen. Er war eben von dem Bachschen Geiste abgefallen, in dem wir die Kraft und Mannheit der guten alten Bürgersitte erblicken, auf eine künstlerische Potenz erhoben.

Johann Sebastian Bach gehörte zu jenen wunderbaren Geistern, die gleich dem Cid im Tode noch die Schlacht gewinnen. Als er starb, mußte man von ihm viel mehr sagen, daß er eine Kunstepoche abgeschlossen, als daß er eine neue begründet hätte. Aber fast hundert Jahre sollte er tot sein und alsdann dennoch eine neue Epoche begründen. Was wir als die neueste Entwickelung musikalischer Klassizität bezeichnen, die Reform, welche durch Mendelssohn eröffnet wurde, das hat sein Eigentümlichstes gerade darin, daß es auf Bach zurückgriff, an seinem Geiste genährt und gestärkt. Die Wiederauffrischung seiner Passionsmusik war ein musikalisches Ereignis, dessen Tragweite wir noch nicht absehen können. Wie sich an dem Studium des gleichsam neuentdeckten Shakespeare die Litteraturrevolution der Sturm- und Drangperiode entzündete, und wie nun dieses große litterarische Ereignis in alle weiteren Entwickelungen bis zu den Romantikern, bis zur Gegenwart den Ausschlag gebend, durchgriff — so hat sich in dem Studium des neuentdeckten Bach eine wenn auch minder kriegerische Reform eingeleitet, auf welcher ein gut Teil unsrer musikalischen Zukunft ruht.

Erwägt man dabei, wie wenig die große Zahl der Bachschen Werke bis jetzt noch zur allgemeineren Kenntnis gekommen ist, dann muß man es in der That als den glücklichsten und folgenreichsten Gedanken preisen, daß jetzt zur hundertjährigen Todesfeier des Meisters eine Bachstiftung gegründet werden soll, mit dem Zweck, seine Gesamtwerke allmählich zu veröffentlichen. Wer da weiß, wie lückenhaft die Kenntnis der Schöpfungen Bachs jetzt im allgemeinen noch ist, mit welchem Zauber aber der Meister den zu sich hin zieht, der sich ihm treuen Sinnes genähert hat, der wird auch ahnen können, welchen Umschwung die größere Verbreitung seiner Werke in der musikalischen Welt — aber freilich nur im Laufe der Zeit — hervorbringen muß.

Goethe sagt: „Glücklich ist immer die Epoche einer Litteratur, wenn große Werke der Vergangenheit wieder einmal auftauen und an die Tagesordnung kommen, weil sie alsdann eine vollkommen frische Wirkung hervorbringen.“ Diese „frische Wirkung“ wird bei Bach unmittelbarer sein als bei irgend einem andern, denn wie er schon ein Fremdling seinen Zeitgenossen war, so ersteht er vollends gar als ein neuer Mann vor unsern Augen.

Daß das lebende Geschlecht wieder fähig und bereit ist, den Sebastian Bach zu studieren, ist wahrlich ein gutes Zeichen, nicht bloß der musikalischen, sondern auch der sozialen Läuterung und Kräftigung. Wer den alten bürgerlichen Kantor im Kreise seiner zehn musizierenden Söhne, getragen von der Sitte

seines Standes und der geschichtlichen Ueberlieferung seiner Kunst, nicht begreift, der begreift auch den künstlerischen Genius Bachs nicht. Seine Todesfeier kommt gerade zur rechten Zeit, denn die Ereignisse der letzten Jahre haben uns zur Ermannung im sozialen Leben gedrängt, und wo wir daran arbeiten, die Ehrenfestigkeit des alten deutschen Bürgertums wiederherzustellen, da kann uns der Hinblick auf die künstlerische Verklärung seiner Kardinaltugenden, nämlich der Gottesfurcht, der historischen Sitte, der Größe in der Beschränkung, der sittlichen Naturkraft, nur ermutigen und begeistern.

Zeitgenossen schreiben: als Friedrich der Große, dessen künstlerische Richtung der Bachschen bekanntlich nicht sehr verwandt war, den Thomaskantor gesehen und gehört habe, sei er „in sonderbare Bewegung" geraten. Es liegt ein tiefer Sinn in dieser „sonderbaren Bewegung". Sie war die Bewegtheit eines großen Mannes, welcher ahnt, daß ein anderer ebenbürtig großer Mann ihm gegenüber stehe. Aber es ist mit der naiven Bezeichnung zugleich der ganze eigentümliche Eindruck, den der Bachsche Geist auf jeden Empfänglichen übt, wunderbar getroffen. Wir geraten „in sonderbare Bewegung".

Auch unsere gesamte musikalische Entwickelung wird „in sonderbare Bewegung" geraten, wenn einmal die ganze Fülle der Schöpfungen Bachs, wie wir uns dessen in nicht allzuferner Zeit versehen, bei ihr Eingang und Einwirkung vollauf gefunden hat.

II.

Die Musik und die gebildete Gesellschaft.

Diesem Bilde des ehrenfesten deutschen Bürgersmannes und Musikanten aus dem 18. Jahrhundert stehe die Erscheinung eines echten Kindes des 19. gegenüber, eines Mannes, der so ganz wie Bach dem Bürgertum, der „gebildeten Gesellschaft" angehörte, der ein Verständnis Bachs besaß, wie wenige, der sich gekräftigt und begeistert hatte an dem Studium von Bachs Werken, und doch eine bis zum direktesten Widerspruch von dem alten Meister verschiedene *soziale* Künstlerpersönlichkeit!

Die Worte zur sozialen Charakteristik Bachs waren ein Nekrolog — bei dessen hundertjährigem Todestag: die nachfolgende Skizze ist gleichfalls ein *Nekrolog*, *unter dem unmittelbaren Eindruck der Todeskunde eines bedeutenden Zeitgenossen* geschrieben: — im November 1847.

Es war vor ungefähr zwanzig Jahren. In der musikalischen Gegenwart herrschte die romantische Schule als eine alternde Königin, die ihres früheren Adels selten mehr eingedenk war, ein musikalisches „junges

Deutschland", das sich, gleich dem litterarischen, in Paris begeisterte, begann Boden zu gewinnen, Meyerbeer an der Spitze suchte durch Mittel der Ueberreizung, die Keckheit der Stilmengerei und die zum Staunen des musikalischen Pöbels höchst originell verzerrten Formen dem weichgefühligen Wesen Webers und Spohrs neue Grundstoffe zuzubringen, und die verlockenden Weisen Rossinis und Bellinis klangen gerade am volltönigsten in ganz Deutschland wider.

Da kam ein junger Mann, dessen Trachten Aufsehen erregte, weil es so gar seltsam erschien, der fragte wenig nach Paris und Italien, ging selbst mitunter an Mozart und Haydn vorüber, schlug aber desto fleißiger nach, was Händel und Bach geschrieben. Er machte die alten Formen dieser urkräftigen, aber spröden Meister in geschmeidigerer Anwendung wieder lebendig und mühte sich, den alten keuschen Ernst wieder einzubürgern in die frivol gewordene Musik. Wollte er doch sogar in die Konzertsäle das kunstreiche Gewebe des Kontrapunktes wieder einschmuggeln, welches die Mehrzahl der Musiker fast schon wie das verlorene Geheimnis der mittelalterlichen Bauhütten anzusehen pflegte! Doch blieb er nicht bloß bei den reinen, kühn verschlungenen Formen stehen, er wollte wirklich *Tondichter* sein, ein Tondichter im Geiste der Zeit, und was die Romantiker, ja was die Jungdeutschen eigen nannten, das klang auch aus seinen klassischen Formen heraus oft in wunderbar reizender, manchmal in kokett geistreicher, mitunter auch in gar absonderlicher, widerspruchsvoller Weise.

Da rümpften viele Kunstkenner die Nase und sprachen: Das ist wohl ein seltener Mann, schade, daß er „eine bloße Spezialität" ist. Sie wollten damit sagen, er sei doch nur gleich einem schön blühenden Baume, der einsam stehen bleiben und keine Früchte tragen werde.

Nun sind zwanzig Jahre vergangen, und schon haben wir den Mann begraben, aber nicht vergessen — Felix Mendelssohn-Bartholdy. Mit der „Spezialität" hat es seine eigene Bewandtnis gehabt. Sie ist durchgedrungen, nicht bei diesem und jenem, nein, sie ist allgemein geworden, das ganze musizierende Deutschland ward mehr oder minder angesteckt von dieser Mendelssohnschen „Spezialität"; sie brach sich nicht plötzlich und gewaltsam Bahn, sie drang durch wie ein feiner, emsiger Mairegen, und der dringt bekanntlich am tiefsten. Mendelssohn hat mit keinem einzigen Werk, was man so nennt, „Eclat gemacht", etwa wie Meyerbeer, und da er gestorben, sagten doch alle, daß er der größte Tonsetzer unter den Lebenden gewesen sei. Darin ist dieser Musiker einzig unter den Künstlern unserer Zeit. Was hat er denn hauptsächlich geschrieben? Was andre nicht schreiben, weil es niemand hören mag: Oratorien und Kirchenwerke, Kantaten, Symphonien, Quartette, Sonaten. Gar viele deutsche Musiker komponieren in denselben Fächern aus nicht zu verwindendem Drang, aber auch mit dem schmerzlichen Bewußtsein, daß solche Werke für immer im Pulte werden liegen bleiben. Mendelssohn war fast allein der Glückliche, der in diesen echten Formen

des deutschen Geistes jetzt noch schreiben durfte, der ernsthafte Werke überall zur Aufführung und an die Verleger brachte; er kommandierte in den letzten Jahren recht eigentlich die Musik und das Publikum, wie das ein genialer Meister immer thun sollte, aber so selten vermag. Er war zu klug, als daß er nicht mitunter den Grillen des Zeitgeschmacks sich gefügt hätte, aber er war auch zu stolz, daß er dieses jemals offen hätte merken lassen. Er hat oft als ein wahrer Diplomat komponiert. Zuletzt freilich brauchte er nicht mehr diplomatisch zu arbeiten, denn seine Spezialität war selbst Zeitgeschmack geworden, und Hunderte schlugen bewußt oder unbewußt Mendelssohns Pfade ein; und jetzt ist kaum ein Singverein in einem kleinen Landstädtchen, der es nicht für eine Ehrensache hielte, die Chöre Mendelssohns — des „gelehrten" Mendelssohn — zu singen.

Seit langer Zeit war Mendelssohn wieder der erste Meister gewesen, der den musikalischen Geschmack in Deutschland in gewisser Richtung zentralisierte. Eine eigene Topographie unsres deutschen Musiklebens wird nächstens zeitgemäß werden. Denn unsere Komponisten lassen sich jetzt, leider Gottes, bequemer ganz äußerlich nach Höhenzügen und Flußgebieten gruppieren als nach inneren kunstgeschichtlichen Einteilungsgründen. Unser musikalischer Partikularismus überbietet noch den politischen, denn er ist weit zufälliger und willkürlicher als dieser. Es gibt dermalen eine Wiener, Berliner, Hamburger, Leipziger ꝛc. Musik; die deutsche ist ein historischer Begriff geworden, wie

das deutsche Reich. Seit Mendelssohn tot ist, kann man von keinem der jüngeren Tondichter mehr sagen, er habe ein deutsches Publikum. Höchstens ein paar Liedersänger und etliche mittlere Talente des leichtfertigeren Opernstiles sind überall populär geworden. Robert Schumann wird im Elbstromgebiete von den Richtungsgenossen als ein Messias gefeiert, aber schon der Thüringerwald ist die Wasserscheide dieses Ruhmes. Wie viele kennen Schumanns größere Werke im deutschen Süden und Westen? Ich bin kein Verehrer der Schumannschen Muse, aber gerade weil ich wünsche, daß sie allgemein die rechte kritische Würdigung fände, wünsche ich auch, daß man sie allgemeiner kennen lernte. Richard Wagner ist ein Mann der künstlerischen Extravaganz, aber immerhin ein Phänomen, von dem man Notiz nehmen muß. Aber wie viele Opernbühnen, ja wie viele Musiker haben denn über einen engen Kreis hinaus praktische Notiz von seinen Schöpfungen genommen? Hebbel mag für eine verwandte litterarische Erscheinung gelten. Fast alle größeren Theater versuchten es einmal mit seinen Dramen, nicht um sich mit deren ästhetischer Tendenz einverstanden zu erklären, sondern weil sie es für einen Ehrenpunkt hielten, gleichsam litterarhistorisch Akt zu nehmen von diesem eigentümlichen Poeten. Von solch einem Ehrenpunkte weiß man noch blutwenig in der musikalischen Welt. Die Schwierigkeit, welche bisher bestand, eine Wagnersche Oper zu hören, hat die Spannung auf diese Werke über Gebühr hoch getrieben, weit höher, als es sämtliche Broschüren Wagners mit-

samt den Deklamationen seines Freundes Franz Liszt jemals vermocht hätten.

Wir haben jegliche Zentralisierung unserer musikalischen Litteratur verloren. Unsere poetischen Litteraturzustände sind golden gegen diesen Jammer der Zersplitterung. Die Lyriker Oesterreichs, ein Lenau, Zedlitz, Grün ꝛc., sind alsobald als Poeten Deutschlands erkannt worden. Gedenkt es uns doch noch wie von gestern, daß man im „Reich" diese Männer recht als die Herolde deutscher Geisteskultur für jene Ostmarken doppelt feierte. Es hat sich den genannten Lyrikern eine ganze Reihe österreichischer Liederkomponisten nicht unwert angereiht. Aber mit Ausnahme gerade des flachsten und manierertesten unter ihnen sind ihre Namen kaum nach dem Norden gedrungen, mit ihren Liedern hat es vollends noch gute Weile. Als Seitenstück taucht uns die Erinnerung auf an eine Erklärung, die vor mehreren Jahren, als von einem der ersten Wiener Musikverleger abgegeben, veröffentlicht wurde, des Inhaltes, er verlege nur „österreichische Musik!"

Nur Mendelssohns musikalische Lyrik hat sich in allen deutschen Landen eingebürgert.

Für die deutsche Oper gibt es ein halbes Dutzend Börsenplätze. Etwa Berlin für den Nordosten, Hamburg für den Nordwesten, Frankfurt für den Südwesten u. s. w. Der Erfolg an diesen Orten stellt den Kurs eines neuen Werkes fest — nicht für Deutschland, nein nur für das Stromsystem, für die Gebirgsformation, welche die von dem betreffenden Börsen-

platze abhängigen andern Städte in sich schließt. Also auch hier wieder musikalische Topographie. Eine Oper hat im ganzen Gebiet des Frankfurter Thonschiefer- und Sandsteinsystems glänzenden Erfolg, im ganzen Bereich des Münchener Kalksystems aber fällt sie durch, und umgekehrt. Deutschland besitzt keine musikalische Hauptstadt mehr. Am Ausgange des 18. Jahrhunderts war Wien eine solche, vordem zeitweilig Leipzig-Dresden, Hamburg und andre Städte. Jetzt lokalisiert sich die Musik immer engherziger. Wer das musikalische Deutschland bewegen will, der muß den archimedischen Punkt, von wo er die Hebel ansetzt, außerhalb seiner Grenzen suchen. Meyerbeer suchte und fand diesen Punkt in Paris. Seine Erfolge bekehrten eine ganze Reihe deutscher Opernkomponisten zu dem Glauben, daß man Deutschland untreu werden müsse, wenn man Deutschland musikalisch erobern wolle.

Selbst in der Kirchenmusik, die zu Zeiten schon bis zur Erstarrung zentralisiert war, zeigt sich jetzt die größte Zerfahrenheit. Auf einem Felde, wo aber nicht einmal die größte Meisterin der Zentralisation, die katholische Kirche, zu zentralisieren vermag, da, sollte man meinen, werde das gewiß keinem Menschen glücken. Jeder Kantor, jeder Organist, jeder Domkapellmeister setzt seine Messen, Marienlieder, Motetten, Präludien für sich, keiner kümmert sich um den andern. Wie soll sich da eine Gemeinsamkeit der künstlerischen Richtung herausbilden?

Und doch ist dies in hohem Grade Mendelssohn

gelungen. Er brachte das musikalische Deutschland in eine durchgreifende Bewegung, ob er gleich die Hebel in Deutschland selber ansetzte.

Dies war aber auch bei Mendelssohn nur möglich durch die eigentümliche soziale Stellung, welche er in der künstlerischen Welt gewann. Er war der erste Musiker, welcher so recht für die „feine Gesellschaft" — im guten Sinne des Wortes — musizierte. Er war nicht der knorrige, sich abschließende deutsche Bürger, wie Bach, sondern ein vielseitig gebildeter, gesellschaftlich gewandter, wohlhabender, fein gesitteter Mann, in fast ganz Deutschland persönlich bekannt, in allen auserlesenen Zirkeln gesucht. Welch ungeheurer Kontrast gegen die alten Musikanten des vorigen Jahrhunderts! So schrieb auch Mendelssohn im Geiste dieser gebildeten Gesellschaft, die sich jetzt ausgleichend und vermittelnd über alle Stände hinzieht. Er machte die ernsten Formen der alten strengen Kammermusik eleganter, sauberer und vornehmer, die ästhetische Liederlichkeit der modernen Salonsstücke sittigte und zügelte er, den Kirchensatz suchte er mit mehr subjektiver Gefühlsinnigkeit zu beleben, so daß man sagen kann, Mendelssohns Kammer- und Konzertmusik, Salonsstücke und Kirchenstücke lassen sich alle gleich gut in gewählten gesellschaftlichen Zirkeln vortragen. Das ist das Nivellement der modernen Bildung. Ein Bachsches Kirchenstück würde man profanieren, wollte man es beim Thee aufführen; ein Mendelssohnscher Kirchensatz wird dadurch nicht profaniert, er hebt und läutert vielmehr die Stimmung der Thee-

gesellschaft. Mendelssohn ist immer geistvoll, immer gewählt in der Form. Es war bei seinem ersten Auftreten etwas ganz neues, einem modern eleganten Musiker zu begegnen, [dessen Werke auch ein wissenschaftlich und künstlerisch fein gebildeter Geist genießen kann, ohne sich alle Augenblicke über einen groben Verstoß gegen die Logik der musikalischen Gedanken hinwegsetzen oder über die Maßlosigkeit der Formen ärgern zu müssen, einem Musiker, der Lieder setzte, ohne sich die einfältigsten Texte zu wählen, der Kammermusik schrieb, ohne langweilig, und Salonmusik, ohne frivol zu sein, einen Tondichter jüdischer Abstammung, der nicht jüdelte in seiner Schreibart, während fast alle christlichen Lieblingskomponisten des Tages jüdelten. Es ist die gegenwärtig alle schroffe Volkseigentümlichkeit ausglättende norddeutsche Feinheit und Vielseitigkeit der Bildung, die in Mendelssohn ihren musikalischen Ausdruck fand.

Im kleinen und einzelnen der Ausführung war Mendelssohn neu und eigentümlich, im großen und ganzen nicht; er hat keine neuen Gattungen der musikalischen Formen geschaffen, sondern nur die alten reformiert und geistvoll erweitert. Auch hierin spiegelt sich der Geist unsrer modernen feinen Gesellschaft. Mendelssohn besitzt das sichere ästhetische und kunsthistorische Wissen von dem Charakter, welcher jeder einzelnen Gattung von Musikstücken zukommt und arbeitet danach mit der Sicherheit des ausgelernten Meisters. Der trotzige Eigensinn, der hier, auf das Recht seiner subjektiven Genialität pochend, den Bann

von Sitte und Herkommen zerbricht, ist ferne von ihm. Beethoven in dem „Dona nobis pacem“ seiner Missa solennis will durch jenes merkwürdige Trompetenduo uns theologische Deutsche belehren, daß man auch mit Pauken und Trompeten Gott um seinen Frieden anflehen könne. Berlioz hat es ihm nachgemacht in einem Requiem, in welchem er mit der großen Trommel den Herrn um Ruhe für die Entschlafenen bittet. Joseph Haydn setzt in seiner kindlichen Herzensfreudigkeit ein Kyrie eleison, auf welches man tanzen könnte. Von solchen kecken Uebergriffen der wahren und falschen Genialität weiß Mendelssohn durchaus nichts. Er weiß dagegen, daß man einem tüchtig gebildeten Mann in unserer gesitteten Gesellschaft dergleichen Extravaganzen oder Naivetäten gar seltsam zu Gesicht sitzen würden.

Mendelssohn ist darum eine nicht minder kulturgeschichtlich charakteristische Persönlichkeit für die Gegenwart wie Bach für seine Zeit. Keine andere Kunst hat einen Mann aufzuweisen, der in seinem künstlerischen Schaffen so ganz inmitten des sozialen Lebens unserer gebildeten Kreise gestanden hätte und wiederum so von diesen verstanden und gewürdigt worden wäre wie Mendelssohn.

Während vor hundert Jahren die Leute durchaus nicht darüber einig waren, was sie aus dem einsamen, tiefsinnigen Bach machen sollten, hat sich bei uns über Mendelssohn alsbald ein wahrhaft allgemeines Urteil festgestellt, und es ist schwer, noch etwas Treffendes über ihn zu sagen, was nicht bereits eine landläufige Ansicht wäre.

Mendelssohns Einfluß mußte alsbald ein allgemeiner werden, denn die „gebildete Gesellschaft", in der er wirkte und lebte, in deren Geiste er dichtete, ist in ganz Deutschland dieselbe. Bach dagegen in seiner zähen sozialen Beschränkung blieb gar lange auch lokal beschränkt in seinem Wirken und seinem Ruhm als Komponist.

Nun läßt sich bei Mendelssohn allerdings oft genug beweisen, daß vieles, namentlich in seinen größeren Werken, mühsam gemacht ist, daß er so klug zu komponieren wußte, wie Lessing malt, und sein Schaffen gar oft da vom wahren Genius eingegeben scheint, wo es doch nur das Resultat eines außerordentlichen Talentes ist, daß ihm zu der freien Genialität eines Mozart und Beethoven immer noch jener ins Unendliche zu nähernde Bruchteil fehlt, der das Maß des Talentes voll machen müßte, auf daß es Genie würde, und der es doch nie ganz voll machen kann. Aber Mendelssohns besten Ruhm wird man damit doch nicht antasten, nämlich den Ruhm seines läuternden reformatorischen Wirkens. Zu diesem Beruf besaß er die eine Grundbedingung, um welche ihn alle beneiden konnten. Er war der Glückliche, dem es allein gelang, streng, ernst, rein in seinen Schöpfungen zu bleiben und doch — populär zu werden. Die Gunst seiner persönlichen Verhältnisse half ihm nicht minder dazu, dieses seltene Glück zu erkämpfen, als seine Begabung und zähe Ausdauer. Mendelssohn, der musikalische Reiniger, wird von der Nation weit schmerzlicher vermißt werden

als Mendelssohn, der schöpferische Tondichter. Kaum war z. B. sein Oratorium „Elias" den weiteren Kreisen zugänglich geworden, und schon beeilten sich die Vereine allerorten, das schwierige und für den Dilettanten sehr undankbare Werk einzustudieren. Deutschland mag einen oder den andern Meister besitzen, der ein gleich treffliches Werk dieser Gattung schreiben könnte, aber gewiß besitzt es keinen zweiten, auf dessen bloßen Namen hin schon eine solche Musik, die redlich durchgearbeitet sein will und doch nur von wenigen verstanden und genossen wird, sogleich in alle Schichten der musikalischen Gesellschaft dränge; der einzige Mann, welcher überall Bahn brechen konnte für ein ernstes Schaffen, ist uns in Mendelssohn verloren gegangen.

Wer ihm die rechte Lobrede halten will, der gebe zu erwägen, wie viele Tausende durch ihn zum Studium Händels und Bachs getrieben worden sind, und wie er für die ganze Nation durch seine Werke ein neues Verständnis dieser Männer anbahnte, die uns auf alle Zeit ein so strahlender Ruhm bleiben, und die wir so lange vergessen hatten. Ja, gar manchem, der sonst nur von der Pariser oder der italienischen Musik hören wollte, hat Mendelssohn überhaupt wieder Lust gemacht zur deutschen Tonkunst. Da sieht man recht, wie viel hinreißender das Beispiel des unmittelbaren künstlerischen Schaffens wirkt als alles Predigen und Lehren. Schon lange genug hatten eifrige Kunstrichter in Worten fruchtlos aufmerksam gemacht auf das Vorbild Bachs und Händels; als Mendelssohn ihre

Vermahnungen in Noten setzte, drang er mit einem Schlage durch.

Mendelssohn hat nie seine Nationalität verraten; wie gar wenige deutsche Meister gibt es, die ihm hierin zur Seite zu stellen sind! Freilich schreiben gar viele im undeutschen Geist und wissen nicht einmal, daß sie es thun. Denn von allen Künsten wird die Musik durchschnittlich noch am gedankenlosesten betrieben. Während Poesie und bildende Kunst die tiefen Wechselbeziehungen des ganzen nationalen Lebens auf sich einströmen lassen, schaffen die meisten Komponisten wie es der Zufall oder, wenn's gut geht, ein glücklicher Instinkt will. Daher kommt es, daß die Musik, die doch äußerlich eine so bedeutende Macht geworden, so gar wenig läuternd und adelnd auf das ganze Geistesleben der Nation einwirkt. Mendelssohn hatte sich mit Bewußtsein den Standpunkt einer nationalen Wirksamkeit erkoren. Viele Musikanten konnten ihm alles verzeihen, nur dies eine nicht.

Es ist in diesem Betracht eine seltsame Fügung des Geschicks — oder vielleicht auch etwas mehr —, daß Mendelssohn keine Oper mehr zu stande bringen sollte. Sonst ging es an, daß man eine Oper sorglos in den Tag hinein komponierte, und sie konnte darum gerade am besten glücken; das ist anders geworden. Nirgends rächt sich's gründlicher als bei der Oper, daß der halben musikalischen Generation die tiefere künstlerische Durchbildung gebricht, und Mendelssohn, dem man diese Bildung so neidlos zugestand, der darum vielleicht allein im stande gewesen wäre,

die deutsche Oper aus ihrer dermaligen Halbheit zu erlösen, — mußte sterben, da er kaum mit dem ersten Akt einer Oper fertig geworden war.

Jene restaurative Tendenz, durch welche die deutsche Historienmalerei neuerdings so bedeutende Siege errungen, hat sich mit Mendelssohn auch in der Musik eingebürgert, ja sie ist zum charakteristischen Merkmal der musikalischen Gegenwart geworden. Wie Overbeck, Veit, Steinle die heilige Geschichte, von der man längst nichts mehr wissen wollte, in der strengen alten Weise wieder malten, so schrieb Mendelssohn seine Oratorien, seine Kirchenwerke; aber er blieb nicht bei dem Kirchlichen stehen, noch haftete er so eigensinnig wie jene mit dem Alten am Veralteten, darum wurde sein Gesichtskreis weltoffen, sein Schaffen lebensfrischer und zeitgemäßer, ob es ihm auch nicht immer gelang, des mühsam Geschaffenen, des Gemachten völlig Herr zu werden. Wenn sich in unsrer Musik eine tüchtig historische Schule gestaltet — und wir wollten viel verwetten, daß es schon in nächster Zukunft so kommen müsse und werde — dann wird man Mendelssohn den Vorläufer dieser Schule nennen. Wir möchten das junge Geschlecht am Grabe des Meisters beschwören, nicht zu vergessen, daß dieses das große Erbteil ist, welches er uns hinterlassen hat, und zuzusehen, daß ein solches Erbe auch gehoben werde.

Man könnte Mendelssohns kunstgeschichtliche Stellung mit derjenigen vergleichen, welche die Carracci in der Geschichte der italienischen Malerei einnehmen. Auch sie läuterten die entartete Kunst, indem sie auf

das Studium der alten klassischen Meister zurückgriffen, indem sie zuerst getragen vom theoretischen Bewußtsein — wie Mendelssohn — geistvoll durchdachte Werke schufen. Man bezeichnet die Richtung, welche sie begründet, als die Eklektiker. Diesen Namen könnte man mit ebenso gutem Rechte Mendelssohn beilegen, der auch alle Vorzüge der früheren Schulen mit kunsthistorischem Bewußtsein gesammelt und zu einem Ganzen vereinigt hat, welches nicht sowohl in seinen Teilen als in seiner Zusammensetzung neu ist. Es bezeichnet allemal eine Periode der Ueberreife, des Verblühens, wenn die Künstler genötigt sind, rückwärts zu blicken, um sich an dem Studium glücklicherer Vorgänger erst die Begeisterung für neue Schöpfungen zu holen. Ist das jetzt auch in der Geschichte der Musik der Fall? Sieht jenes Uebermaß des Formenspiels, sehen jene Uebertreibungen des rein technischen Effekts den Erscheinungen der entarteten Historienmalerei nicht verzweifelt ähnlich? Die Carracci vermochten nicht die einbrechende Flut der Verderbnis zu dämmen; wird es die Mendelssohnsche Schule auf die Dauer vermögen?

Indem Mendelssohn vorzugsweise Händel, Bach und Beethoven als die Grundpfeiler zum Weiterbau der modernen Tonkunst hinstellte, brachte er übrigens nicht bloß in der Produktion, sondern auch in der geläufigen historischen Anschauungsweise eine große Umwandlung hervor. Diejenigen Meister nämlich, welche man bis dahin so ziemlich allgemein als die eigentlich klassischen zu fassen pflegte — Mozart und

Haydn, namentlich den letzteren, hat Mendelssohn, wo es anging, praktisch ignoriert. Seine ganze Richtung ist auch in der That eine indirekte Polemik gegen die ihrige. Das begreift sich leicht, denn eben jene Entartung der modernen Musik, gegen welche Mendelssohn so mannhaft ankämpfte, wurzelt zwar einesteils in dem Mißverständnisse Beethovens, anderenteils aber in einer geistlosen Verflachung, die in gerader Linie auf die mechanischen Nachahmer Mozarts und Haydns zurückweist. Die letztere Richtung gab sich namentlich in den zwanziger Jahren in einer Weise kund, welche der gleichzeitig blühenden Almanachspoesie, Claurenschen Romanschreiberei und Raupachschen Bühnendichtung auf ein Haar ähnlich sieht. Daß diese im Sande der dürrsten Trivialität verrinnende Musik einem Mann wie Mendelssohn ganz besonders ein Greuel sein mußte, liegt auf flacher Hand, und wenn neuerdings auch solche läppische Tonspielerei mehr und mehr sich aufputzte mit den abgelegten Flittern deutscher und französischer Neuromantik, so war sie doch noch lange nicht überwunden, weil eben der Philister unsterblich ist. Mendelssohn reagierte dagegen, indem er uns über Händel, Bach und Beethoven die Wiener Tonschule vergessen lassen wollte. Das gelang ihm über die Maßen, und man muß gestehen, daß er trotz seines klassischen Geistes die sinnige, klare Gemütlichkeit Mozarts und Haydns mehr außer Kurs zu setzen wußte, als es selbst die musikalischen Jungdeutschen und Neuromantiker vermocht haben.

Aber an ihm selber rächte sich diese Einseitigkeit

zuerst. Denn gerade was die große Errungenschaft Mozarts und Haydns gegenüber der Händel-Bachschen Periode war, vermissen wir oft bei Mendelssohn gar schmerzlich, nämlich die harmonische Abrundung des Gesamtorganismus, die weise Oekonomie des Ganzen, die Jugendfrische der Begeisterung. Mendelssohns größere Werke sind immer plastisch und harmonisch in allen Einzelteilen, aber meist fehlt die Plastik des Ganzen. Das tritt am schärfsten beim „Elias" hervor, wo eine Schönheit die andre förmlich totschlägt, wo sich vor lauter trefflicher Einzelcharakteristik keine großen Gruppen abscheiden können und solchergestalt das Ganze doch wieder eine gewisse Mattigkeit des Kolorits erhält. Darum machen Mendelssohns kleinere Arbeiten, wo er in diesen Fehler nicht verfallen konnte, einen so viel unmittelbareren Eindruck als seine größeren. Schon in der übergroßen Ausspinnung der Themen, zu welcher ein einseitiges Studium Bachs und Beethovens leicht verführt, zeigt sich dieser Mangel einer weisen Sparsamkeit. Je weiter sich die Musik von ihrer naturgemäßen Einfalt entfernt, je mehr sie ein gelehrter Tonsatz wird, desto breiter spinnt sie das Thema aus. Mehr noch als bei Mendelssohn bemerkt man dies bei Spohr und namentlich bei dem alternden Spohr. Zu der alten Zeit waren die Themen kurzatmig, abgerissen, Mozart und Haydn erweiterten sie zu einem knappen, präzisen Maße, welches Kürze und Rundung verband, Beethoven überschritt schon in diesem Punkte nicht selten die Grenzlinie der richtigen Proportion. Es

ist immer ein Zeichen des beginnenden Verfalles der Kunst, wenn sich ihre einfachen Grundformen allzu sehr ins Breite dehnen. Und hier ist die Achillesferse der sonst so maßvoll edlen Mendelssohnschen Technik.

Doch werfen wir noch einmal einen Rückblick auf Mendelssohns reformatorische Mission.

Ist es nicht eine nationale Schmach, daß jetzt die Deutschen mit den Parisern in ihrem leichtfertigen Operngenre, ihren Phantasien, Etüden und Rondos wetteifern, und jene großartigen Kunstformen, welche aus den Tiefen des deutschen Geistes entstammt sind, das Oratorium, Sonate, Symphonie, Quartett, darüber vergessen? Darin war Mendelssohn ganz ein nationaler Meister, daß er seinen vollen Lebensberuf darein setzte, diese edlen Formen wieder zu Ehren zu bringen. Und so geschah es, daß er zwar leicht in eine frostige Eleganz verfiel, wenn er je zuweilen „Salonmusik" komponierte; wenn er dagegen ein deutsches Lied, ein Kirchenstück, eine Sonate setzte, dann ist ihm allezeit das Herz aufgegangen. Das müsse den anderen zur Lehre und Warnung geschehen sein!

Mendelssohn bot das Höchste auf, um seinen größeren Werken die möglichste Vollendung zu geben, aber gerade in seinen kleinsten sollte er am allervollendetsten sein — in seinen Liedern — und dies ist nicht sein letzter Ruhm. Das deutsche Lied, von der kunstlosen Volksweise bis zu den äußerlich mit dem Volkston kokettierenden, im Herzen überzivilisierten

Heineschen Versen, hat Mendelssohn so sinnig und edel gesungen wie Mozart und Schubert*).

Der greise Goethe legte einst seine Hand auf den Knaben Mendelssohn, an dem er seine Freude hatte,

---

*) Ueber das Wirken Mendelssohns zur Wiederbelebung des deutschen Volksliedes habe ich mich an einem anderen Orte in folgender Weise ausgesprochen:

„Mendelssohn hatte ein klares theoretisches Bewußtsein vom Wesen des Volksliedes, wie er ja auch bekanntlich Volkslieder geschrieben hat, mit der Absicht, den Stil und Geist der volkstümlichen Weisen in ihnen zu kopieren. Schon dies finden wir bei keinem der vorangegangenen großen Meister. Aber mehr noch: er faßte das Volkslied in seiner historischen Bedeutung auf; da er überhaupt nicht nur ein schaffender, sondern zugleich ein kritischer und forschender Geist war, so war diese Auffassung von vornherein durch den bedeutsamsten Grundzug seines Künstlercharakters bedingt. Durch die Nachbeter der Wiener Tonschule war das volkstümliche Lied verflacht, durch die musikalischen Romantiker in Manier verkehrt worden: darum mußte es ihm nahe liegen, auf die reineren Urformen desselben zurückzugreifen, wie sie uns aus älteren Perioden überliefert waren. Aehnlich war es vorher schon den forschenden Dichtern, wie Arnim, Brentano, Uhland u. s. w. ergangen, welche die alte einfältige Form und Ausdrucksweise des mittelalterlichen Liedes in ihre neuen, mit Bewußtsein nachgedichteten Volkslieder übertrugen, so daß uns beim Gesange des altbekannten Mendelssohnschen „Minneliedes" oder seines Liedes vom „Scheiden" ungefähr derselbe Geist anweht, wie bei den eben bezeichneten Dichterwerken. Daß dieser entscheidende Wendepunkt in der Geschichte der Musik später auftritt als in der Litteraturgeschichte, darf uns nicht Wunder nehmen, da ja überhaupt die Musiker viel später als die Poeten aus der Periode des naiven Schaffens heraustraten und ihre Stellung mit dem ganzen kulturgeschichtlichen Um-

und der strenge Altmeister Cherubini stellte dem Jüngling in gewichtigen Worten den Lehrbrief für die Künstlerlaufbahn aus: das muß der Liederkomponist Mendelssohn gewesen sein, auf dem Goethes Hand geruht und dem Cherubini ein prophetisches Lob gesprochen hat. Es mag uns aber als ein verheißungsvolles Zeichen der Zeit gelten, daß der nationalste Tondichter der Gegenwart gerade nur im kleinen Lied mit ganz freier Genialität schöpferisch gewesen ist.

---

schwung der Nation bewußterweise in Einklang zu setzen suchten. So ist es denn geschehen, daß durch Mendelssohn der deutsche Volksgesang im tiefern historischen Sinne gleichsam wiedergefunden wurde, und daß in ihm jener dunkle Drang, welcher sich durch die ganze Periode der neuern Musik zieht, in dem Volksliede die zeugende Kraft für die gesamte musikalische Produktion zu suchen, zur bewußten That reifte."

Johann Adolf Hasse,

der Hofopernkomponist.

(1850.)

Wenn ein Sittenmaler, der seinen Stoff aus dem 18. Jahrhundert nehmen will, recht grelle Lichtbilder des äußeren Scheines aufsucht, die zugleich die dunkelsten Schattenbilder des inneren Seins und Wesens sind, dann muß er das italienische Hofopernwesen studieren, wie es vor hundert Jahren an den deutschen Höfen floriert hat. Aber er muß studieren, studieren wie ein Philologe, der zweifelhafte Texte feststellen, der lückenhafte Codices ergänzen will. Denn obgleich es sich um einen bereits sehr schreibseligen Zeitabschnitt handelt, fließen doch die Quellen gar dürftig, weil eben die deutsche Litteratur in dem verhätschelten Schoßkinde der Hofoper mit Recht ihre Todfeindin erblickte und darum wenig Neigung verspürte, sich mit einem Gegenstande gründlich zu befassen, den sie am liebsten zum Teufel gewünscht hätte, und den sie bei seiner schwächsten Seite, nämlich bei der sittlichen und sozialen, doch nicht packen durfte.

Während das deutsche Schauspiel unstet von Stadt zu Stadt wandern und in Bretterbuden und Reitbahnen seine Bühne aufschlagen mußte, hatte die italienische Oper in Deutschland feste Stätten gefunden, wohlgeschmückte Tempel ihrer Kunst. Der große Eckhof fuhr auf einem Leiterwagen, nebst seiner kranken

Frau und etlichen Hunden in Stroh gewickelt, zu seinem Gastspiele in Braunschweig ein; die italienischen Sänger und Sängerinnen wurden in Hofequipagen zu den Theatervorstellungen abgeholt. Die deutschen Schauspieler hungerten und darbten, starben oft im Armenhospital, oft am Wege; die Opernsänger bezogen großenteils Gehalte von so vielen Tausenden, daß die heutigen übertriebenen Hoftheatergagen gar oft als geringfügige Summen dagegen erscheinen. Eine Sängerin, welche in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu Stuttgart starb, hinterließ neben einem ansehnlichen Barkapital nicht weniger als hundertundfünfzig Taschenuhren, die sie nach und nach als Geschenke für besonders gelungene Leistungen erhalten hatte. Die bedeutendsten Schauspielergesellschaften besaßen nur drei Dekorationen: eine Landschaft, einen Saal und eine Bauernstube; viele Truppen beschränkten sich sogar darauf, die Bühne mit grünem Tuch zu verhängen, wenn die Handlung im Freien spielte, mit gelbem, wenn innere Räume anzudeuten waren; bei der Oper dagegen wurde das Dekorationswerk in üppigster Pracht ausgebildet; die ganze moderne Kulisseneinrichtung und Maschinerie datiert sich von den Hofopernbühnen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. In Verwandlungen, Erscheinungen, Feuerwerken, Wasserkünsten, ja selbst in wirklichen Taschenspielereien ward ein Uebermaß des Sinnenprunkes entfaltet, gegen welche sich derlei Effekte in mancher heutigen Oper ziemlich mager ausnehmen dürften. Wollte ein Schauspielerprinzipal, der ein

klein wenig für die Aufführung edlerer Stücke begeistert war, nicht geradezu Bankerott machen, dann mußte er durch gemeine Hanswurstiaden und schmutzige Zotenstücke, die übrigens von dem feinsten Publikum am stärksten beklatscht wurden, sich gleichsam Absolution erkaufen, damit man so beiläufig auch ein edleres Streben duldete. Die Oper dagegen hielt sich an ihre akademischen Regeln und Musterbilder, sie tyrannisierte den Geschmack des Publikums, und wenn die langen italienischen Arien deutschen Ohren etwa nicht verständlich waren oder langweilig klangen, dann verlangte man wohl, daß sich der deutsche Zuhörer andre Ohren, nicht aber der Komponist eine andre Kompositionsweise anschaffen solle. Die deutschen Schauspieler waren verachtet in der Gesellschaft, die Pfarrer wollten sie nicht zum Abendmahle zulassen, und nach dem Tode gönnte man ihnen vielleicht nur ein Plätzchen in der Armensünderecke des Kirchhofes; die italienischen Sänger dagegen waren gar oft nicht nur die einflußreichsten Leute am Hof, sie mischten sich selbst in Staatsgeschäfte, einzelne wurden in den Adelstand erhoben, und wenn die Theatermaitressenwirtschaft der Primadonnen auch nicht dazu diente, die innere Würde des Standes zu heben, so mehrte sie doch sein äußeres Ansehen. Während die Schauspieler sich ein Statistenpersonal zusammenraffen mußten, welches meist aus verkommenem Gesindel, brotlosen Seiltänzern, Jahrmarktsgauklern u. dgl. bestand, machten sich Prinzen und Grafen eine Ehre daraus, den Chor in der italienischen Oper mitzusingen.

Denken wir uns nun hinein in diese Zustände des äußeren Prunkes und der inneren Fäulnis bei den italienischen Hofopernbühnen Deutschlands, dann wird sich der deutsche Kunstsinn, welcher seit jenen Tagen die große Bildungsschule einer klassischen Litteraturepoche und eines so wunderbaren Aufschwungs in allen Kunstgebieten durchgemacht, empört abwenden von den Paradespielen des Sinnenkitzels, die auf Kosten des Geschmackes, der Moral und des patriotischen Selbstgefühls erkauft wurden.

Hier aber tritt uns eine rätselhafte Erscheinung entgegen. Wie war es möglich, daß ein so kindliches Gemüt wie der alte Hiller, so überwältigend getroffen werden konnte von dem ersten Eindruck der italienischen Hofoper zu Dresden, so daß dieser Tag für ihn ein Tag der Erleuchtung ward, der ihn mit Leib und Seele zur Musik bekehrte? Und nächtelang brütend über den Dresdener Opernpartituren bereitete er sich vor zu seiner großen historischen Sendung, in dem von ihm geschaffenen Liederspiel den ersten Eckstein zu einer eigentlich deutschen Oper zu legen! Wie war es möglich, daß Wilhelm Heinse — wenn auch gerade kein Priester des keuschesten Schönheitsideals, doch groß gewachsen mit den ersten Verkündern deutscher Herrlichkeit in der Litteratur und gesättigt im Vollgenusse der besten Meisterwerke der bildenden Kunst — daß Heinse in bacchantischem Taumel schwelgte bei der Rückerinnerung an den Zauber der alten italienischen Oper, welcher ihm in Italien durch die Seele gedrungen?

Da muß also doch in all dem Wust und Flitter der damaligen Hofoper ein unvertilgbarer Kern der reinen Kunst gesteckt haben, der, für die große Masse mit sieben Siegeln verschlossen, dem Auge eines Hiller oder Heinse offenkundig geworden war. Dieser Kern aber war in dem musikalischen Teile der Oper geborgen. Und in der That fordert die Naivetät, die heilige Einfalt der besseren damaligen Tonmeister des italienischen Stiles unsere volle Bewunderung heraus, daß sie so keusche musikalische Gedanken erfinden konnte, die der übrigen ästhetischen Buhlerei jener entarteten Hofopernbühnen zum Relief dienten, daß Durante, Leo, Pergolese mit ganz denselben Blüten des Genius die entweihte Schaubühne schmückten, mit welchem sie den Altar der Kirche so sinnig und sich selbst zu ewigem Ruhme bekränzt haben.

So löst sich der seltsame Widerspruch. Der Litteraturhistoriker und der Dramaturg sieht die altitalienische Oper als ein übertünchtes Grab an, das im Inneren voll Moder und Verwesung, während der Musiker die letzte schöne Blüte einer reichen Epoche in der nämlichen Oper erblickt.

Denken wir uns inmitten dieses Operntreibens einen Jüngling, biegsamen Talentes, den blendenden Eindrücken hingegeben, dabei voll übersprudelnder Produktionslust, vom Glücke begünstigt und da schon einen Siegeslauf beginnend, wo andre noch jeden Fuß breit Boden für die Entfaltung ihres Genius der Mißgunst der Verhältnisse abtrotzen müssen, dann erscheint es uns wohl als eine psychologische Notwendigkeit, daß

sich der Teufel und der gute Geist, die gleichzeitig auf jener Opernbühne hausten, fort und fort um seine Seele streiten müssen.

In dieser eigentümlichen Situation begegnen wir dem jungen Sachsen Johann Adolf Hasse, einem der merkwürdigsten Phänomene in der modernen Kunstgeschichte. Er war keine faustische Natur, die den Zwiespalt der beiden Dämonen der Oper in sich auskämpfend, zu Grunde gegangen wäre, er löste vielmehr diesen ästhetischen Widerstreit als ein geborener Diplomat; er machte dem Teufel Konzessionen, während er bei dem lieben Gott Absolution einholte.

Er gab sich der Komposition der Oper hin ganz so, wie er sie vorfand; es schien, als wolle er nur seinem rastlosen Schaffensdrange genügen, der ihn den ersten Vielschreibern aller Zeiten zur Seite stellt; er wollte kein Reformator sein und reformierte doch — unbewußt; er ließ sich in widerstandsloser Hingebung von den Wellen der Zeit tragen, und wenn er solchergestalt auch kein Kolumbus wurde, der eine neue Welt entdeckte, vollführte er doch eine so glückliche Fahrt, wie sie wenigen Sterblichen vergönnt ist.

Von vielen wird Hasse genannt, aber gekannt nur von gar wenigen. Er muß aber aus seiner Individualität heraus, aus dem Geiste seiner Zeit beurteilt werden.

Als der junge Hasse im Jahre 1727 zu Venedig in einem glänzenden Zirkel am Klaviere saß und mit seinem Spiel und Gesang die ganze Gesellschaft entzückte, stand eine Dame neben seinem Stuhl, um-

bemerkt von dem bescheidenen Künstler; sie folgte mit steigendem Entzücken dem begeisterten Vortrag des Deutschen und verließ dann rasch wieder den Saal, ohne ein Wort mit ihm gewechselt zu haben: — es war Faustina Bordoni, an unwiderstehlich reizender Schönheit als eine der ersten Frauen jener Zeit gepriesen, als Sängerin unbestritten die erste. Sie ging weg, unbemerkt von dem Sänger, aber sie hatte ihn desto besser bemerkt. Nach nicht gar langer Zeit war sie Hasses Frau.

Bei diesem merkwürdigen Weibe, um deren Liebe so mancher vergebens geworben, während sie der deutsche Künstler wie im Traume gewann, suchen wir den Schlüssel zum Verständnis der Hasseschen Tondichtungen. Er schrieb fortan nur Opern für Faustina. Wir haben wohl Beispiele genug, daß einzelne Rollen für eine bestimmte künstlerische Individualität komponiert worden sind, aber daß ein Komponist mehr als hundert Opern im steten Berechnen auf die möglichst höchste Entfaltung einer einzigen Sängerin geschrieben habe, das ist wohl eine Thatsache ohnegleichen in der ganzen Geschichte der Musik. Hasse hat es gethan.

Diese Wechselbeziehung zwischen ihm und Faustina war aber nicht bloß die äußerliche, daß er für seine Frau die Rolle recht mundgerecht und bequem, ihrer Darstellungsweise angemessen gesetzt hätte: der Stil des Gesangsvortrags der Faustina bedingte vielmehr allmählich seine ganze Schreibweise, ja es ist unzweifelhaft, daß diese Sängerin den Komponisten,

dessen deutscher Geist überall hervorblitzt, trotzdem sein Leben lang gefesselt hielt in den erstarrenden Grundformen der damaligen italienischen Heldenoper. So bewirkte es vielleicht dieses verführerische Weib, daß der Durchbruch der deutschen Dramatik in der Oper, wie er durch Gluck vollführt ward, nicht einige Jahrzehnte früher erfolgt ist. Es war dies aber ein Glück, wenn man erwägt, wie eben erst der große Händel bei dem Versuche dazu gescheitert war, und in welch barbarischer Weise dasselbe Streben damals in der Schauspielkunst — nicht in der Schauspieldichtung — verfrüht zu Tage kam, indem man, der sogenannten „englischen Manier" huldigend, die Wände niederbrüllte und von einer Ecke der Bühne zur andern raste und damit den Gipfel dramatischer Kraft erreicht zu haben wähnte. Wer Händels Opern studiert hat, der wird zugeben, daß seine trocken deklamatorischen Wut-, Rache- und Verzweiflungsarien unter den plumperen Händen der Nachahmer die ganze dramatische Gesangskunst aus ihren Fugen gerissen haben würden. Wie Gottscheds Pedanterie erst jene wüste Aftergenialität bändigen mußte, so hielt Hasses Regeldespotismus die drohende Verwilderung des dramatischen Gesanges nieder, und so nur war es möglich, daß dort für Lessing, hier für Gluck die Bahn der wahren Bühnenreform offen gehalten wurde.

Es hat vielleicht nie eine maßvollere große Sängerin gegeben als Faustina; aber auch vielleicht nie ein bedeutendes produktives Talent, das in so konsequenter und geflissentlicher Selbstbeschränkung ge-

arbeitet hätte, als Hasse. Wie Faustina dem mäßigen, kaum zwei Oktaven erreichenden Umfang ihres Mezzosoprans niemals einen Ton zumutete, dessen sie nicht vollkommen sicher war, wie sie die Grenze ihrer Darstellungsmittel nicht zu erweitern, wohl aber dieselben intensiv zu steigern sich befleißigte, so ging Hasse nie und nimmer aus dem engen Kreise der einmal vorgezeichneten Tonformen heraus. Seine Arien sind gebaut, eine wie die andre, seine Instrumentation ist immer die nämliche, gleichviel ob in der Oper oder im Oratorium oder in der Messe, und wer sich einmal einstudiert hat in das Eigentümliche seiner Harmonisierung, der könnte keck die Probe wagen, zu einer vorgelegten Hasseschen Melodie die Begleitung zu ergänzen, daß sie im wesentlichen ganz zusammenstimmen müßte mit der ursprünglichen Begleitung des Meisters. Von Sebastian Bach sagt man mit Recht, daß es kaum möglich sei, einen einzigen verloren gegangenen Takt nach der Analogie wieder aufzufinden, so stets überraschend und neu ist dieser Meister in allen, auch den kleinsten Wendungen; von Hasse könnte man umgekehrt sagen, daß, wenn auch von allen seinen Opern bis auf einige Hauptwerke das Accompagnement verloren wäre, man doch dasselbe in den meisten Fällen erraten und unbeschadet seiner Originalität wiederherstellen könnte. Dieser Behauptung entsprechend müßte dann freilich eine Gesamtausgabe von Hasses Werken das Bild einer kolossalen Langeweile gewähren. Es ist auch etwas an dem, und wir sind überhaupt wahrlich nicht geneigt, ein solches Arbeiten nach der Schablone,

wie er es getrieben, zur Nachahmung zu empfehlen; aber eines dürfen wir dabei nicht vergessen — daß seine Schablone in der That ganz vortrefflich war. Hasse schrieb eben *für die Sänger* — er ist selbst ein tüchtiger Sänger gewesen — er gab ihnen bloß den allgemeinen Umriß der Situation, sie mochten dann hineinarbeiten, was ihnen der Genius eingab. Wenn man einer Künstlerin, wie der Faustina, eine Partitur gebracht hätte, wo, wie in den modernen Opern, dem Sänger jede Nuance des Ausdruckes von dem Komponisten in den Mund gelegt ist, sie würde wahrscheinlich das Werk dem Tonsetzer entrüstet vor die Füße geworfen haben als ein Attentat auf ihre künstlerische Selbständigkeit und Freiheit.

In der alten Zeit mußte überhaupt der Darsteller auf der Bühne weit mehr aus sich selbst heraus erschaffen als heutzutage. Auch dem Schauspieler wurde von dem Dichter nicht jedes Wort vorgeschrieben, der Improvisation war vielmehr ein sehr weiter Spielraum gelassen, ja, man schrieb oft bei einem Stück nur den ungefähren Inhalt der Scenen vor und überließ die ganze Ausführung den Darstellern. Ebenso mußte im Operngesang gar vieles improvisiert werden. Das ganze Recitativ war ursprünglich eine Aufgabe der Improvisation, für deren Gang der Komponist in dem Grundbaß und trockenen melodischen Andeutungen nur flüchtige Hauptzüge gegeben hatte. Daher konnten diese Recitative auch nicht vom Orchester begleitet werden, sondern nur vom Kapellmeister am Klavier, wo er der Improvisation gehörig zu folgen und nach-

zugeben im stande war. Und in gewissem Sinn hat sich dieser Stegreifgesang beim Recitativ bis auf diesen Tag noch erhalten, da wir ja auch dem Sänger nicht zumuten, das Recitativ genau so zu singen, wie es geschrieben steht. Allein vor alters ging man viel weiter und setzte das Improvisieren z. B. auch bei der getragenen Kantilene voraus. Die Adagios wurden oft nur in den melodischen Grundzügen niedergeschrieben, die Figurierung aber ganz dem Sänger anheimgestellt, so daß schon Quanz bemerkt, es gehöre mehr Erfindungsgabe dazu, dergleichen Musikstücke zu singen als zu komponieren.

Es lag aber im Geiste der Hasseschen Zeit, daß überall auf der Bühne von den vorwärts Strebenden ein Kampf auf Leben und Tod gegen dieses Improvisieren entbrannte. Die Spitze dieses Kampfes stellte sich dar in dem Autodafé, welches die Neuberin über den Hanswurst verhängte, denn dasselbe galt nicht sowohl dem armen buntscheckigen Narren als solchem, als vielmehr dem Brauch des Improvisierens, der das eigentliche Lebenselement Hanswursts gewesen war.

Es läßt sich nun erwarten, daß ein so sauberer, ordnungsliebender Techniker wie Hasse dem ausschweifenden Improvisieren der Sänger nicht hold sein konnte. Er bestrebte sich denn auch in der That, das einzelne der musikalischen Ausführung in der Partitur viel genauer vorzuschreiben, als es bis dahin zumeist bräuchlich gewesen. Allein trotzdem sind, wie bereits oben bemerkt, die Hasseschen Opern gerade dadurch ausgezeichnet, daß sie in Bezug auf den dramatischen

Ausdruck dem Sänger den weitesten Spielraum lassen. Wenn viele behaupten, Hasse habe auf die dramatische Durchführung seiner Arien verzichtet und reine Konzertopern geschrieben, so bekunden sie damit eine höchst oberflächliche Kenntnis dieses Meisters. Hasse unterscheidet sich dadurch von Gluck, daß er dem Sänger bloß Gelegenheit gibt, die dramatische Motivierung und Abstufung in seine Komposition einzutragen, während Gluck das alles bereits in der Komposition ausgearbeitet und bis zum feinsten Farbenton vorgeschrieben hat, so daß der Sänger eigentlich nur schaffen soll, was der Tondichter schon in bestimmtester Weise geschaffen hat. Hasse ist aber in seinen Andeutungen und Winken oft so genial, daß man wohl behaupten kann, ein Teil seiner Kompositionen sei echt dramatisch — sobald sich nur ein dramatischer Sänger zu denselben findet.

Dies aber zeigt uns überhaupt die ganze Entwickelung der Bühnenkunst, daß in den ersten Perioden die Funktionen des dichtenden und darstellenden Künstlers noch wenig geschieden sind und erst mit der steigenden Entfaltung der Dramatik immer weiter auseinandergehen.

Hasse und Faustina führten die italienische Hofoper in Deutschland auf den Gipfel der Klassizität, wenn dieses Wort nämlich in dem Sinne genommen wird, wie man etwa den Racine klassisch nennt. In der That hat auch der Einfluß, welchen die Hassesche Oper übte, vielerlei Aehnlichkeit mit den Einwirkungen der gleichzeitig auf die deutsche Schaubühne gebrachten

französischen Tragödie. Hier wie dort mußte die zügellose deutsche Kunst von dem Auslande Maß, Regel und Anstand lernen, hier wie dort bekam sie einen tüchtigen Zopf mit in den Kauf. Aber Hasse, der uns die italienische Oper verdeutschte, war ein Künstler; Gottsched, der uns die französische Tragödie brachte, ein Pedant. Gerade deswegen wirkte jedoch der starrköpfige Leipziger Magister viel durchgreifender und nachhaltiger als der schmiegsame Dresdener Kapellmeister. Gottsched warb für seine Idee mit dem Fanatismus eines alten Predigermönchs, weil er überall Widerstand fand; Hasse wirkte ohne die mindeste Tendenz der Proselytenmacherei, weil man ihm überall mit offenen Armen entgegenkam. Ein Künstler, der sich wie Hasse eines Jahresgehaltes von zwölftausend Thalern erfreute, der die schönste Sängerin Europas zur Frau hatte, aber gerade weil diese Frau gar zu schön war, durch den Kurfürsten von Sachsen veranlaßt wurde, fast die Hälfte seines Lebens auf Reisen zuzubringen, ein Mann, der vom Glücke förmlich verfolgt, mit dem feinen Geiste des Weltmannes das Leben zu genießen verstand, ein solcher Mann mußte wohl eine ganz andere Art ästhetischer Pedanterie ausüben, als ein gallsüchtiger Professor, der sich mit Gott und der Welt in endlosen Streitschriften herumbalgte.

Die klassische Tragödie der Franzosen gibt häufig statt des dramatischen Markes der in ihren Motiven poetischen That und statt der scharf geschnittenen Zeichnung der Charaktere allgemeine Situationen und Empfindungen. Genau dasselbe bietet die Hassesche Oper.

Ihr wesentlichster Bestandteil ist darum die Arie. Wo sich eine Empfindung breit treten, wo sich eine Situation ausmalen läßt, wird eine Arie angebracht. Der dramatische Mißbrauch, die förmliche Notzucht, welche selbiger Zeit mit den Arien getrieben wurde, grenzt ans Unglaubliche. Der Mörder erhebt seinen Dolch, und bevor er zum Stoß niederfährt, singt er eine ganze, regelrecht in drei Teilen aufgebaute Arie. Der arme Sänger wußte natürlich nicht, wie er diese unsinnige Pause in der Handlung ausfüllen sollte, und so entstanden jene nichtssagenden Operngesten, die sich als die wahre mimische Erbsünde bis auf unsre Sänger fortgepflanzt haben. In einer Oper aus der Zeit vor Hasse erhängt sich, wie Devrient berichtet, Judas Iscbariot; der in historischer Treue vorgeschnallte Bauch platzt, die Gedärme des Verräters kollern auf das Podium, Satan tritt hervor, liest sie in einen Korb zusammen und singt eine Arie dazu.

Vergegenwärtigt man sich recht lebendig diese Zwangspflicht, daß in einer großen Oper mindestens etliche und zwanzig große Arien gesungen werden mußten, nimmt man hinzu, daß Hasse über hundert solcher Opern, also Summa Summarum gewiß über zweitausend große Arien geschrieben hat, dann überläuft einen in der That eisiges Staunen, und man nimmt es dem Maestro nicht übel, daß er gegen das Ende seines Lebens selber nicht mehr recht wußte, ob manche seiner früheren Opern wirklich von ihm herrührten oder nicht. Ferner wird es uns auch dadurch begreiflich, wie Hasse das nämliche Textbuch oft zwei-

bis dreimal komponieren konnte. Denn hier galt es ja nicht — wie Gluck, wie Mozart, wie Beethoven gethan —, die ganze Seele auszugießen in den geschlossenen Organismus eines dramatischen Werkes; die Musik war ein einfacher Schmuck, den man ebensogut in etwas veränderter Form zweimal an den nämlichen Text heften konnte, als an einen neuen.

Zu dem Absingen so vieler Arien in einer Oper waren aber auch viele Hauptpersonen nötig, und es ward damals von einsichtsvollen Kunstrichtern sehr geklagt über die Masse von überflüssigen Figuren, welche durch ihren Gesang die Handlung verschleppten. Das hat sich dann auch später noch, obgleich in geringerem Grade, fortgepflanzt, und namentlich ist den armen Tenoristen gar oft die traurige Rolle zugeteilt worden, daß sie in dem dramatischen Ganzen dastehen, bloß um eben Tenor zu singen.

Ueberdies wurden durch das Bedürfnis der Arien die Hauptfiguren gleichsam in stehende Lettern gegossen. Zu den wilden, stürmischen, deklamatorischen Arien brauchte man einen wütenden Tyrannen, zu den prunkhaften Koloraturpartien ein stolzes, majestätisches Weib, zu den schmachtenden Andantes und Amorosos eine zärtliche Liebhaberin u. dgl. Diese Charaktere standen unwiderruflich fest und nach ihnen ward das Sujet zurechtgeschnitten. Man verfuhr dabei oft kaum anders als jener Theaterdirektor, der zu zwölf angekauften Ritterrüstungen eine Tragödie geschrieben haben will.

Diese Einförmigkeit der Charakteristik, welche einer vorgeschrittenen ästhetischen Bildungsstufe zur

Verzweiflung langweilig erscheinen muß, war ganz zeitgemäß. Denn es entspricht den naiven Anfängen des Kunstverständnisses, daß es sich hauptsächlich daran erfreut, bereits bekannte Formen in bescheidener Veränderung wiederzuerkennen. Darum leuchtet dem musikalischen Dilettanten von allen Satzweisen zuerst die Manier der sogenannten „Variationen" ein. Wir erleben es ja noch jeden Tag, daß eine neue Oper erst dann beim größeren Publikum durchdringt, wenn sie bereits abgedroschen ist. Was wir nun dadurch erreichen, daß wir eine neue Oper zwanzigmal geben, das erreichte Hasse dadurch, daß er zwanzig neue Opern schrieb, die aber im wesentlichen desselben Inhalts waren. Dadurch errang er's, allgemein verständlich zu werden. Es ist auch nicht Hasse allein, der so verfuhr: Händel z. B. hat es kaum anders gemacht. Wollte man alle seine Werke gegeneinander nach dem Maßstabe der Neuheit, der wesentlichen Unterscheidung abmessen, er käme schlecht weg dabei; denn er hält fast nicht minder starr an dem unablässigen Gebrauch der einmal gewählten Formen, als Hasse. Aber gerade dadurch allein vermochte er durchzuschlagen. Es lag gar nicht im Geiste der Zeit, ihm deshalb aufzumutzen, er habe sich wiederholt, sich selber abgeschrieben. Im Gegenteil, man war froh, daß er's that. Händel hat einmal in seinen Klavierwerken zweiundsechzig Variationen über *ein* Thema gesetzt. Wer das heutzutage noch fertig bringt, der muß entweder der seichteste Kerl oder ein wahres Wunder von Originalität und Erfindungskraft sein.

Es erzeugte sich aber durch die Einförmigkeit der Aufgabe bei jenen Meistern eine technische Sicherheit, die wir wiederum in unsrer steten ängstlichen Besorgnis um Neuheit der Gedanken und Formen niemals erreichen können. Und diese Sicherheit gewährt dem Kenner, wenn er Hasses Werke studiert, wieder eine so wohlthätige Beruhigung, daß er dadurch manchmal entschädigt wird für die Monotonie der ganzen Arbeit.

Soll ich aber ein Bild von jener so sicher durchgeführten Technik der Hasseschen Arie geben, dann kann ich vor allen Dingen nicht genug preisen, mit welcher Klarheit das Thema entwickelt, in welch wahrhaft architektonischer Harmonie Periode an Periode gefügt und gruppiert ist. Im wohlerwogenen Organismus des einfachsten musikalischen Baues wird es keiner diesem Meister zuvorthun. Dabei unterstützten ihn Metastasios Verse in so trefflicher Weise, daß es wohl der Mühe lohnt, ein paar Worte darüber zu verlieren, zumal unsre modernen Operntextdichter dieses Musterbild der Technik ganz vergessen zu haben scheinen.

Metastasio wählt zu einer Arie in der Regel nur zwei kurze Strophen, er sorgt dabei für ein ganz einfaches Satzgefüge, womöglich bloß Hauptsätze, und läßt die natürliche Cäsur des Gedankens und der grammatischen Interpunktion recht häufig die Verscäsur durchkreuzen. Kurze Verse, kurze Sätze, geschmeidige Worte. Und das sind in der That die einfachen technischen Grundbedingungen eines guten Arientextes. Dem Komponisten ist dadurch Raum gegeben, seine rhythmischen Abschnitte einzulegen, wie er will. Er

kann auf einzelnen Worten ruhen, einzelne Sätze wiederholen, kurz, er bewegt sich frei. Dabei sind die alten Arientexte immer so eingerichtet, daß nach Absingen der zweiten Strophe die erste unbeschadet des Sinnes noch einmal gesungen werden kann, und da man die Schlußzeile der ersten Strophe allemal mit der Schlußzeile der zweiten reimen ließ, so entsteht hierdurch ein nach Art eines Rondos auch in textlicher Beziehung ineinandergefügtes Ganze, welches gar harmonisch abgerundet ist. Metastasios Texte mögen in poetischer Hinsicht flach und einförmig sein, in technischer sind sie unerreicht. Er hat, selbst Sänger und Musiker, stets im unmittelbaren Hinblick auf die Komposition geschrieben, und sein bestes Lob möge dies sein, daß Hasse seine so entscheidende musikalische Oekonomie gar nicht würde erworben haben, wenn ihm nicht Metastasio vorgearbeitet hätte.

Wie Hasse das unschätzbare Glück hatte, eine Sängerin wie Faustina für seine Opern zu finden, so durfte er sich kaum minder glücklich preisen, daß er den Metastasio gefunden. Es besteht eine merkwürdige Wahlverwandtschaft zwischen beiden Männern, so sehr Hasse auch den Dichter an Genialität überragt. Und nun durchblättere man alle Bücher der Geschichte der Musik und forsche nach, ob man zum zweitenmal eine solche Trias wie Hasse, Faustina und Metastasio findet, eine Trias, wo man nicht unterscheiden kann, ob die Sängerin mehr im Geiste des Komponisten gesungen oder der Komponist mehr im Geiste der Sängerin komponiert hat, ob der Musiker aufmerk-

samer für den Dichter oder der Dichter aufmerksamer für den Musiker war.

Durch dieses einträchtige Zusammenwirken war Hasse in stand gesetzt, seinen Arien eine Vollendung der Sangbarkeit zu geben, in welcher ihn meines Bedünkens keiner erreicht hat. Selbst die gefeiertsten Italiener muten der Stimme harte Wendungen zu, wenn man ihre Arien neben jene von Hasse hält. Seine Sopranpartien namentlich bewegen sich stets in der schönsten mittleren Stimmlage, nirgends findet sich eine gezwungene melodische Fortschreitung, nirgends jene leidige „Instrumentalfigurierung, wie sie die modernen deutschen und französischen Komponisten den Sängern zumuten, wodurch dann selbst die bestgeschulte Stimme nicht weitergebildet, sondern schließlich verrenkt und aus ihrem richtigen Geleise gebracht wird; aller Effekt ist auf die Darstellung des natürlichen, vollen, markigen Tones berechnet.

Hassesche Arien zu singen ermüdet nicht die Stimme, sondern stärkt und erfrischt sie, und angesichts dieser Kompositionen begreift man erst, wie es möglich war, daß die alten Sängerinnen ihre Stimmen frisch und kräftig erhielten bis ins späte Alter. Wie tief Hasse die Natur der menschlichen Stimme studiert hat, erhellt daraus, daß ein Sachkundiger aus den für Faustina geschriebenen Arien jetzt noch ganz deutlich erkennen kann, worin die hervorragenden Eigentümlichkeiten dieser Sängerin bestanden haben, so innig schmiegte sich jedesmal die Komposition dem Charakter dieser musterhaften Stimme an. Nach Beschreibungen

bleibt es immer unmöglich, sich einen genauen Begriff von der Leistung einer Sängerin zu machen, die man nicht mehr hören kann. Dagegen hat Hasse in seinen Arien ein so prägnantes Bild der Faustina gezeichnet, daß es uns beim Studium dieser Musik heute noch deucht, wir hörten Faustina singen. Der Forscher, welcher eine klare Anschauung von der Weise des italienischen Gesangsvortrages gewinnen will, wird dies überhaupt am besten durch das Studium Hasses erreichen.

Es war aber die damalige dramatische Singart himmelweit verschieden von der modernen. Ein Vergleich mit der Schauspielkunst wird dies wiederum am deutlichsten machen. Wenn wir in Lessings „Hamburgischer Dramaturgie" lesen, bei welchen Stellen ein Eckhof und ähnliche Künstler vorzugsweise ihre Meisterschaft entfalteten und das Publikum zur Bewunderung hinrissen, dann geraten wir in nicht geringes Erstaunen. Nach modernen Begriffen würde es auch dem ersten Künstler der Welt nicht gelingen, gerade bei diesen Stellen einen durchgreifenden Effekt anzubringen, ja im Gegenteil, wir würden es oft selbst für ein Zeichen der Künstlerschaft halten, daß der Schauspieler dieselben Stellen gänzlich fallen ließe, mit denen die alten Meister so großes Glück gemacht. Die Hauptaufgabe derselben bestand aber darin, Logik, Klarheit, Natürlichkeit in die dramatische Kunst zu bringen, während bis dahin bei den Darstellern der „Haupt- und Staatsaktionen" wie der improvisierten Stücke just derjenige Herr war, welcher den blühendsten ästhe-

tischen Unsinn recht unverschämt sicher hinzustellen verstand. Wir müssen also annehmen, daß jene alten Heroen der Schauspielkunst keineswegs so stark auf die dramatische Gesamtentwickelung des Stückes oder auch auf einzelne Schlageffekte hinarbeiteten, wie wir es jetzt zu sehen gewohnt sind, auch war ihnen das Streben nach individuellster Charakteristik, nach eigentümlichem Kolorit für jede Einzelrolle in dem Grade, wie wir es bei den Neueren finden, sicherlich fremd. Ihr unsterblicher Ruhm bestand vielmehr darin, das einzelne wohldurchdacht und vernunftgemäß abzuwägen, Sinn und Verstand in die entartete Deklamation zu bringen, den Rhythmus des Verses anmutig mit dem natürlichen Accent des grammatischen Satzes zu verschmelzen, mit einem Wort, den denkenden Geist wieder auf den Brettern einzubürgern statt der gedankenlosen Kulissenreißerei. In diesem Sinne ging ein Eckhof Hand in Hand mit Lessing, in diesem Sinne allein sind auch die von den damaligen großen Schauspielern erzielten Effekte zu begreifen und zu würdigen.

Ganz ähnlich finden wir's bei den guten Sängern der alten Zeit. Sie suchten den lebendigen und natürlichen Ausdruck im einzelnen darzustellen, die richtigen Accente den Forderungen des harmonischen und melodischen Ganges der Komposition gemäß einzutragen; die Steigerung des Affektes, die musikalische Malerei der Leidenschaft heftete sich mehr an einzelne Wendungen des Tonsatzes, als daß von jener ins große und ganze durchgeführten musikalischen Charakterzeichnung die Rede gewesen wäre, welche die großen Sänger

der Gegenwart auszeichnet. Demgemäß hat auch Hasse in den Einzelteilen seiner Oper viel großartiges Pathos entfaltet, aber von einer dramatischen Steigerung und Entwickelung desselben findet sich oft kaum eine Spur. Darum ist es auch mehr ein Bild der ruhenden Größe, welches wir an dem Gesangesvortrag der Faustina bewundern hören: die Fülle und Rundung des Tones, die Klarheit der Aussprache, das Verständige des Accents, die Besonnenheit, welche sie selbst im größten Feuer nicht vergaß, der künstlerische Anstand, der über ihren Darstellungen schwebte. Und das alles war so tief verwachsen mit der innersten Natur der Künstlerin, daß man erzählt, sie sei als hochbejahrte Matrone ganz mit demselben Anstand wirklich gestorben, mit welchem sie so oft auf der Bühne zum Scheine gestorben war.

Wie sehr es Hasse um die ungetrübte Darstellung der ruhenden Größe zu thun gewesen, merkt man schon daraus, daß er mit wahrhaft ängstlicher Sorgfalt jede Beeinträchtigung des sanften Flusses der Singstimme durch Instrumentaleffekte zu vermeiden sucht. Seine Instrumentation ist die einfachste von der Welt, so leicht gewoben, daß sie immer nur wie ein flüchtig und zufällig hingeworfener Schmuck der Singstimme erscheint, nicht als ein selbständiges Mittel des dramatischen Ausdruckes.

Hasse war in Deutschland bewundert, in Italien — populär. Man hat ihm das zum bittern Vorwurf gemacht. Wenn aber Hasse italienische Formen nach Deutschland brachte, dann trug er andernteils

auch deutschen Geist zu den Italienern hinüber und erweckte ihnen Respekt vor demselben. Ich meine, das sei auch ein nationales Verdienst. Und wenn Hasse die milderen italienischen Formen nicht bei uns eingebürgert hätte, dann wäre Mozart, wie er ist, gar nicht denkbar, denn er baute gar häufig auf den Hasseschen Formen weiter, und jeder Blick in die Partituren des Sachsen wird den Kenner lehren, wie viel der große Wiener Meister demselben verdankt. Es gibt gar viele Wendungen, die man als originalmozartische bewundert, die sich aber bei Hasse längst vorgefunden haben.

Hasse war schon aus dem sehr einfachen Grunde auf die italienische Oper angewiesen, weil eine Bühne für die deutsche Oper zu seiner Zeit noch gar nicht existierte. Denn Händels und Keysers Opern sind, nach ihrer formellen Anlage betrachtet, so wenig deutsch als die Hasseschen. Unser Meister fand eine in sich vollendete Gesangskunst vor, für welche er komponieren wollte. Hätte er etwa für Faustinen Liederspiele setzen wollen, wie sie damals in Schwung kamen, — allerdings die Vorboten der echt deutschen Oper, indem man nämlich in das Schauspiel kleine Lieder ohne alle Begleitung einlegte? Aus dieser rohesten Form entwickelte sich freilich die Hillersche Operette, aus dieser wiederum ein Stück der modernen (deutschen) Oper, und jedenfalls halfen auch sie die Brücken schlagen zu jenen musikalisch-dramatischen Gebilden, in welchen die Musik um der Handlung willen da ist und nicht die Handlung um der Musik willen. Hasse

aber wollte Opern für Sänger schreiben, und dazu konnte er jene kindlichen Anfänge der deutschen Oper nicht brauchen. Im Bewußtsein der Nation lebte zu Hasses Blütezeit nicht einmal die Ahnung einer deutschen Oper. Weiß doch viel später noch selbst Lessing, der große nationale Dramaturg, in seiner Abhandlung „von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen", nur von einer italienischen und französischen Oper zu reden. Er meint, in der französischen Oper sei die Poesie mehr die Hauptsache, die Musik die Hilfskunst, in der italienischen verhalte es sich umgekehrt. Von der gleichmäßigen Verschmelzung beider Faktoren der Oper — behauptet Lessing — wisse man nichts mehr. Er ahnte also noch nicht, daß dies die große Aufgabe der zu derselben Zeit, da er jene Zeilen schrieb, sich losringenden deutschen Oper sein werde; denn er erblickt in Gluck nur den Vollender der französischen Oper. Und wenn ein Lessing so urteilte, wie mußte da erst das Urteil der andern beschaffen sein!

Hasses künstlerischer Sinn strebte nach dem Großartigen, Prächtigen, Pompösen in Klarheit und Einfachheit; auch dem sanftesten Flusse seines Gesanges ist immer ein gewisses Gepräge stiller Erhabenheit aufgedrückt; im Elegischen wird er nie sentimental und weich wie Graun, seine Klage bleibt stets mächtig, heroisch. Um aber ein solches musikalisches Genre ins rechte Licht zu setzen, bedurfte es des ganzen Gepränges der damaligen italienischen Hofopernbühnen.

Schon darum konnten Hasses Opern nicht durch-

bringen in Deutschland, weil meistenteils die Sänger, das Lokal, die scenischen Mittel, kurzum alles zu ihrer Aufführung fehlte. Als die Opernhäuser zahlreicher wurden, war Hasses Stern bereits im Erbleichen. Es ging verzweifelt rasch damit, nicht sowohl durch Hasses Schuld, als durch den allgemeinen Umschwung des Jahrhunderts. Jener Genialitätsdrang, welcher die deutsche Litteratur so jäh und gewaltig mit sich fortriß, hatte auch die Musik nicht unberührt gelassen. Nachdem Gluck sich Bahn gebrochen, gehörte Hasse einem abgeschiedenen Geschlechte an. Er erlebte dies noch, er sollte seine Werke überleben, aber er hatte sich zuletzt nach Italien zurückgezogen, wo sein Name länger als in Deutschland in Ehren gehalten wurde.

Hasse hatte nur *ein* Ideal, — es war die absolute ruhende Schönheit der musikalischen Form. Wo das dramatische Pathos die stille Hoheit seiner einfach schönen Melodien etwas zu erschüttern scheint, da werden wir durch diesen leisen Gegensatz gerade erst recht inne, welch ein tiefer künstlerischer Friede unwandelbar durch die Seele dieses Mannes gegangen ist. So empfinden wir die Abendruhe, welche sich über den spiegelglatten Alpensee breitet, noch unmittelbarer, wenn ein leises Lüftchen die Fläche kräuselnd über das Wasser dahinzittert. Es leuchtet etwas von der steten, reinen Flamme des antiken Geistes in Hasses Werken. Wie er nur *ein* Ideal hatte, so auch nur *einen* Stil. Man wird schwerlich eine durchgreifende Stilverschiedenheit in einzelnen Epochen seines Lebens nachweisen können. Er schrieb für die

Kirche ganz so wie er für die Oper schrieb. Sein Kanon der absoluten musikalischen Schönheit steht ihm hoch über der Entzweiung des weltlichen und geistlichen Lebens. Da Hasse aber von Hause aus ein Weltkind war, der Hofopernkomponist, da ihm der sinnliche Reiz der nackten Schönheit ebenso hoch über die religiöse Mystik wie über die dramatische Charakteristik ging, so müssen uns natürlich seine Kirchensachen viel fremdartiger, gemachter und veralteter erscheinen als seine Opernmusik. Wie Hasse im Leben ein Glückskind gewesen, so hat ihn ein auserlesenes Mißgeschick nach seinem Tode fort und fort verfolgt. Dazu gehört auch, daß gegenwärtig fast nur Hassesche Kirchenmusik gelegentlich aufgeführt wird, die uns den Meister nicht in seiner vollen Freiheit und Wahrheit zeigt und jedenfalls ebensosehr dem widerspricht, was wir jetzt kirchliche Kunst nennen, wie etwa das weltlich üppige Altarbild eines Italieners aus dem 17. Jahrhundert dem an die Kultusbilder Van Eycks und Dürers gewöhnten Auge. Seine Opernarien dagegen, die uns den Meister ganz und echt zeigen, hört man nirgends mehr.

Otto Jahn sagt in seinem trefflichen Buche über Mozart, die Charakteristik, welche ich in dieser Skizze von Hasse gegeben, schildere nicht Hasse allein, sondern die ganze italienische Schule der damaligen Zeit. Diese Bemerkung ist ganz richtig, sie ist aber viel mehr ein weiterer Zug zur Charakteristik Hasses, als ein Vorwurf gegen meine Skizze. Kein andrer Meister hat so wie Hasse die gemeinsamen Grundzüge der da-

maligen italienischen Schule in ihrer höchsten Objektivität und Reinheit dargestellt. Er kopiert keinen einzelnen der großen italienischen Tonsetzer, aber er vereinigt das Edelste und Beste aus dem Stile aller in seinem Stil. Er will gar nicht originell schreiben im modernen Sinne, originell, wie nur einer, nur er, Hasse, schreiben könnte, sondern er will vielmehr schreiben, wie alle Italiener hätten schreiben müssen, wenn sie — nach seiner Meinung — aufs vortrefflichste geschrieben hätten. Dieses Meisterstück eines gleichsam aus einer ganzen Schule herausdestillierten Stiles, eines allgemeinen italienischen Stiles in abstracto entspricht dem universalistischen, weltbürgerlichen Zuge des 18. Jahrhunderts. Hasse erwies darin den Zeitgenossen seine Klassizität. Zeigt nicht die Geschichte der bildenden Kunst im griechischen Altertum ähnliche Charaktere? Wo steckt denn die persönliche Originalität des Baumeisters bei einem dorischen Tempel? Gerade so hat Hasse Musik gebaut. Unsere Zeit, die überhaupt nicht mehr Musik bauen, sondern mit Tönen „dichten" will, die in der romantischen Schule die persönliche Originalität, und sei sie auch bizarr bis zur Fratze, als den eigentlichen Prüfstein des Genius kennen gelernt hat, versteht jene geflissentliche Verhüllung der Subjektivität des Künstlers nicht mehr. Um so eifriger soll man Hasse studieren, damit man dergleichen wieder verstehen lerne.

Mit diesem bewußten Meiden persönlicher Originalität hängt zusammen, daß Hasse den Humor nicht kennt, ebensowenig die Sentimentalität; denn

beide sind subjektiver Natur. Vielleicht gibt es keinen zweiten Meister, der so rein nur durch den Adel und die Hoheit der Formen und Gedanken jene unmittelbare Ansprache an unser Gemüt gewinnen will, welche andre auf dem Wege der Sentimentalität und des Humors suchen. Gluck ist in diesem Sinn ein wahrer Romantiker neben Hasse, der wohl auch klagen kann in seinen Adagios, aber nicht wie ein weichherziger Christ des 18. Jahrhunderts, sondern wie Niobe, die Statue. Es kommt noch kein Crescendo in seinen Opern vor; er kennt nur erst Forte und Piano, stark und schwach, hell und dunkel, es gibt keine Dämmerung in seiner Musik. Darum hat er auch die Mittelstimmen so geflissentlich vernachlässigt in der Instrumentation. Eine klare Melodie und einen kräftigen, fest auftretenden Baß, — was bedarf es da noch viel der Mittelstimmen, die nur die scharfen Umrisse verwischen? Götter und Helden haben genug an zweistimmiger Harmonie, schwankende, träumende Menschen mögen sich nach drei- und vierstimmiger sehnen.

Und der Mann, welcher in diesem Geiste komponierte, durchs ganze Leben das Steuer unverrückt auf sein einziges Ziel gerichtet, war ein Zeitgenosse von Sebastian Bach! Ist dies nicht ein wahres Wunder, daß zwei so grundverschiedene Richtungen gleichzeitig blühen, zwei so grundverschiedene Männer gleichzeitig anerkannt größte Meister sein konnten, und beide gar in demselben Lande Sachsen?

Als Hasse im Jahre 1760 die Manuskripte seiner

Werke eben für den Druck in Ordnung gebracht, verbrannten sie ihm sämtlich bei dem Bombardement von Dresden. Es ist dies bereits der zweite verhängnisvolle Brand, von welchem ich in diesem Buche erzähle. Auch von Joseph Haydn geht die Sage, es sei ihm ein ganzer Partiturenberg seiner kleinen Gelegenheitsopern in Flammen aufgegangen. Er soll froh darüber gewesen sein, — und wahrscheinlich mit Recht. Dem bekannten deutsch-dänischen Komponisten Kuhlau zerstörte gleichfalls ein Brand seine sämtlichen Manuskripte. Es war ein Nagel zu seinem Sarge.

Man muß sich die allgemeinen Musikzustände der Hasseschen Zeit vergegenwärtigen, um zu begreifen, was es heißt, wenn einem Opernkomponisten seine sämtlichen Manuskripte verbrannten. Die großen italienischen Heldenopern wurden in der Regel nur für einzelne bestimmte Bühnen geschrieben. Von dort aus verbreitete sich wohl der Ruhm des Autors, aber nicht gleicherweise die Kenntnis seines Werkes. Darum mußte man reisen, um Musik zu studieren, und häufig konnte man die Schöpfungen eines gefeierten Meisters nur kennen lernen, indem man ihn selber aufsuchte. So war auch Hasse schon damals wie heute gewiß weit allgemeiner genannt als gekannt. Gestochene größere Partiturwerke waren in Deutschland sehr selten. Weit besser hatten es hierin die französischen Opernkomponisten, deren Partituren schon seit Lullys Zeit in der Regel in Paris gestochen wurden. In Deutschland herrschte sogar damals das Vorurteil, daß gestochene Partituren schlechter und zum Dirigieren un-

praktischer seien als geschriebene. Beim Vergleich der meist undeutlichen und unsauberen alten Stiche mit den prächtigen, auf den Verkauf geschriebenen Noten sieht man ein, daß jenes Vorurteil begründet war. „Ich besitze gleichzeitige Handschriften Hassescher Partituren, die uns schon kalligraphisch ein Bild seiner Musik geben. Alles ist massiv und groß und breit angelegt, das Papier so fest, daß man das Tintenfaß über die eine Seite ausgießen kann, ohne ein Durchschlagen auf die andere zu befürchten, nur wenige breite Zeilen bedecken die Seite, Papierverschwendung, wie sie sich für einen Hofopernkomponisten ziemt, die Noten fest, holzgerade aufrecht stehend, mit Köpfen so dick wie von Schuhnägeln, dazu die Durchsichtigkeit des wohlgeordneten, in sicheren Zügen einherschreitenden Satzes, die auch schon dem Auge ein gewisses architektonisches Wohlbehagen erweckt und die tüchtige Architektur der Melodie und Harmonie versinnlicht: es sind gleichsam Notenblätter im dorischen Stil, und der schönste moderne Stich vermöchte nicht gleich ihnen schon dem Auge den ganzen Hasse zu repräsentieren.

Erwägt man nun, welch tiefgreifenden Einfluß Hasses Opern bei der 1760 in nächste Aussicht gestellten Veröffentlichung hätten gewinnen müssen, dann ist man in der That versucht, die Bombe, die Hasses Haus angezündet, mitzuzählen unter die kunstgeschichtlichen Thatsachen, durch deren Verknüpfung die reformatorischen Strebungen Glucks sich so wunderbar rasch Bahn brechen konnten. Denn Hasses Vorzüge waren für die damalige Zeit so blendend und seine Fehler

und Schwächen dabei so verführerisch, daß eine allgemeine Verbreitung seiner Werke sicherlich einen Umschwung der ganzen musikalischen Auffassung auf lange hin verschoben haben würde. So aber sind Hasses Schöpfungen bis auf diesen Tag ziemlich unzugänglich geblieben.

Obgleich sich der sechzigjährige Mann den schweren Verlust sehr zu Herzen nahm, vermochte dies doch seinen unerschöpflichen Produktionstrieb nicht zu lähmen; er schrieb vielmehr noch eine ganze Reihe Opern; die letzte in seinem siebenzigsten Lebensjahr. Zu derselben Zeit schrieb Gluck seine Iphigenia in Aulis. Der deutsche Geist hatte es gewagt, in seine eigenen Bahnen zu treten, der Zwiespalt zwischen der Oper und dem Schauspiel glich sich aus, die Oper übertrug das dramatische Leben der Schauspieldichtung in ihre musikalischen Gebilde und teilte dafür mit dem Schauspiele die gediegenere äußere Existenz, den scenischen Schmuck, die Reize des Kostüme- und Dekorationswesens. Da wir uns selber Maß setzen gelernt hatten, so konnten wir von nun an die erstarrte italienische Heldenoper entbehren, und die große Oper, welche nicht bloß mehr an ein paar verschwenderisch ausgestatteten Hofbühnen Zuflucht und Pflege zu suchen brauchte, ging über in die ersten stolzen Anfänge einer deutschen Nationaloper.

Moderne Gegenzüge.

Den ersten Entwurf zu der vorstehenden Skizze über Hasse hatte ich in den Frühlingstagen des Jahres 1849 niedergeschrieben, wo eben noch die Wogen der Revolution wild ausbrandeten in meiner mitteldeutschen Heimat. Der alte Hofopernkomponist in seiner marmornen Ruhe war mir ein tröstlicher Gegensatz gewesen zu dem tollen Subjektivitätstaumel jener Tage. Die stille Hoheit einzelner Scenen aus „Cyrus“ und „Hadrian“, die freie Anmut einzelner Arien und Chöre aus den „Pilgern zum heiligen Grabe“ ergriff mich gegenüber der inneren Unruhe der Zeit, daß ich in das Asyl altrömischer Tempelhallen einzutreten wähnte, wenn ich meine Hasseschen Partituren aufschlug.

Mitten in diesen behaglichen, befriedenden Studien trat mir die Erscheinung eines modernen dramatischen Sängers damals höchst aufregend entgegen, doppelt auf mich wirkend, weil es seit den Tagen des politischen Märzsturmes wieder einmal die erste entschiedene Anregung durch einen Bühnenhelden war, welche ich aus dem Theater mit nach Hause nahm. Ich meine den französischen Tenoristen Roger. Wenn es je einen schneidenden Gegensatz zu den Sängern meiner

Hasseschen Opern gab, so verwirklichte er denselben. Um nicht ungerecht zu werden gegen die Kunst der Gegenwart und mich nicht ganz und gar einzuspinnen in Traumbilder vergangener Tage, schrieb ich, wie zur Buße, die nachfolgenden Zeilen nieder, wunderlich zusammenflechtend die Eindrücke aus meiner Studierstube, wo Hasse aufgeschlagen lag, und aus dem Theater, wo Roger als der leibhaftige Widersacher der Faustina mich beunruhigend packte.

Mein Urteil über Hasse ist seitdem stehen geblieben; indem es sich läuterte, hat es sich doch auch zugleich befestigt. Mein Urteil über Roger ist ein anderes geworden; aber Roger selber ward auch ein anderer. Denn kurzlebig ist das moderne dramatische Sängertum; sowie sich die Blüte zeigt, kommt auch sogleich der zerstörende Nachtreif — die Manier.

Allein in einem Skizzenbuch ist es ja erlaubt, auch einmal halb verlöschte Umrisse aufzuzeigen und widerspruchsvolle Motive auf einem Blatt verbunden zu bringen, wie es eben die Laune des Augenblicks in einer Zeit fröhlicher und leichter Produktivität eingegeben hatte.

Also schrieb ich im Geburtsjahre der ersten deutschen Reichsverfassung:

„Wie Faustina mit Hasse Hand in Hand ging und indirekt Mitschöpferin seiner Werke war, so bildet sich jetzt eine Richtung des dramatischen Sängertums heraus, welche die zum äußersten gesteigerte Kunst der Charakteristik, der Situations- und Gedankenmalerei in unsrer neuesten Oper durch eine neue Art des Vor-

trages noch individueller zu beleben weiß. Der bedeutendste Meister ist hier unstreitig der Pariser Tenorist Roger.

Roger ist mehr als Sänger, er ist zugleich Schauspieler und ein Stück von einem Dichter. Vielleicht ist er dadurch aber auch weniger als ein ganzer Sänger. Durch seine wunderbare Kunst der Mimik schafft er neue Situationen, neue Motivierungen, von denen weder im Textbuch noch in der Partitur etwas zu lesen steht; er trägt eine solche Fülle der Individualisierung in seine Rollen, daß sich unvermerkt der Opernheld in den erweitert ausgedichteten Helden der Tragödie verwandelt. Man hört eine Oper, und wenn der Vorhang fällt, vermeint man von einem Shakespeareschen Drama geträumt zu haben.

Eleazar — in Halevys Jüdin — sitzt in der Vorhalle des Gerichtshauses. Er kämpft mit sich, ob er Recha dem Tod überliefern, ob er sie erretten soll. Nur wenige Takte eines Ritornells gestatten dem stummen Spiele Raum. Der Sänger wird hier in der Regel nichts weiteres zu thun wissen, als die allgemeine Situation des inneren Widerstreites in Spiel und Gebärde anzudeuten. Dies aber genügt Roger nicht. Er entwickelt die Situation erst allmählich in kurz gemessenem Spiel; er läßt uns auf seinem Gesichte nicht bloß eine Empfindung lesen, er zeigt uns vielmehr, wie Gedanke auf Gedanke folgt, wie Empfindung die Empfindung treibt; während dieser wenigen Takte des Ritornells entwickelt er die ganze Kette der Gefühle, welche nachher die Arie musikalisch

darstellen soll, mimisch, in seltener logischer Klarheit; er dichtet eine Episode in seinen Mienen, er trägt nach, was Dichter und Komponist vergessen, was sie zu allgemein gehalten, was sie ihm nicht genügend individualisiert haben.

Durch diese wunderbar lebendige Individualisierung vergißt Roger wohl gar einmal den objektiven Grundton des tragischen Stiles; er webt Genrebilder ein in das Drama. Ueberhaupt gemahnt uns die Art und Weise, wie Roger seine tragischen Charaktere auffaßt, nicht an den historisch-klassischen Stil der alten französischen Tragödie, sondern an jene moderne Erscheinung der historischen Genremalerei, wie sie die französischen Maler jetzt mit so grellem Pinsel handhaben und wie sie in der Schauspielkunst unseres Wissens erst von wenigen versucht worden ist. Vielleicht gibt der Umstand hier einen belehrenden Fingerzeig, daß Roger mit der komischen Oper angefangen, sich jahrelang derselben gewidmet hat und erst spät begann, auch das Tragische in den Bereich seines Wirkens zu ziehen. So blitzt denn auch in der tragischen Oper der Komiker durch, wo es irgendwie die Situation erlaubt. Welch ein Gegensatz zu Hasses Zeit, wo schon der Komponist sich zu erniedrigen glaubte, wenn er, ein Meister des heroischen Stiles, zu Humor und Komik herabgestiegen wäre, wo selbst sozial zwischen den verachteten Gauklern der musikalischen Posse und den Helden der großen Oper eine Kluft bestand und ein Bann der Handwerksschranken, darüber kein Kraftgenie zu springen und zu klettern vermochte.

Anders war es im Drama.

Mehrere der größten Darsteller haben den Weg zur tragischen Kunst durch die Komödie genommen. Ich nenne nur Schröder. Wo die Tragödie leicht zur bloßen Deklamation verleitet, da treibt die Komödie zur individuellen Charakteristik. Wer in der Komödie das Schauspielen gelernt hat, der wappnet sich mit dem besten Schutzmittel gegen die ansteckende Epidemie des hohlen Deklamierens. Es ist dies freilich eine Art Pferdekur, und nur ein starker, wirklich kunstbegabter Geist wird sie aushalten können. Diesem schlägt sie dann aber auch desto besser an.

Roger behandelt den Gesang in der komischen Oper ganz ebenso, wie der französische Komiker seinen Dialog recitiert. Er arbeitet auf einzelne musikalische Pointen hin, er konzentriert den Gesangsausdruck an der Stelle, auf die es ihm ankommt, wie zu einem Epigramme, er singt schalkhaft, launig und — wenn das Wort nicht zu kühn sein sollte — witzig, nicht humoristisch. Er spannt und reizt in ergötzlichem Spiele die Kräfte des Verstandes, wobei er höchstens einmal einen Anflug leicht graziöser Sentimentalität hinwirft; ein deutscher Sänger gleichen Ranges würde bei allen witzigen Pointen doch in letzter Instanz an die Geheimnisse des Herzens appellieren. Die französische Komik fußt eben überhaupt auf dem Begriff des Witzes, der formellen Ironie, der Satire der äußeren That und Erscheinung; die deutsche auf dem des Humors, d. h. der Satire des inneren Wesens des Menschen.

In Deutschland war man überrascht von der

Weise, in welcher Roger selbst den rein musikalischen Teil der komischen Oper behandelte. Man hörte etwas ganz Neues, man hatte keine Vergleichungspunkte und stellte deshalb, vielleicht mit Unrecht, diesen Künstler gerade in seiner Komik am höchsten. Denn wenn es schon selten ist, einen guten deutschen Sänger mit Humor singen zu hören, dann war es vollends unerhört, daß ein solcher witzig gesungen hätte. Roger legt seine Pointen selbst in die Farbe des Tones, er gibt demselben dann je nach den Umständen einen Anflug des Heulenden, des Plärrenden, oder er läßt den Ton bis zur klanglosen Recitation herabfallen, um ihn darauf plötzlich zur stärksten Vollgewalt in die Höhe zu schnellen, wodurch er eine so drastische Kunst erzielt, daß man sich in der That des Lachens nicht enthalten kann bei Stellen, die wir nach dem Vorgange von deutschen Sängern uns nie und nimmer als komisch hätten träumen lassen. Wie der Karikaturzeichner geflissentlich häßliche Formen einmischt, um den Ausdruck des Lächerlichen zu gewinnen, so schaltet Roger in keckem Spiele mit dem, was wir sonst als eine Unart im Gesangsvortrage bezeichnen würden. Was würde Faustina zu einem solchen Gesange gesagt haben, Faustina, die nicht einmal ein Crescendo anbrachte, um die Reinheit und Rundung des Tons nicht zu verderben!

Roger singt eben durchaus als Franzose, aber er vermeidet die französische *Manier*, indem er sie auf die Potenz des *Stiles* erhebt. Sein Gesang ist Deklamation, auch die ganze französische Musik von

Philidor bis auf Halevy ist, wo sie selbständig ward, in ihrem Wesen nichts anderes als Deklamation gewesen. Roger ist freilich — was das Technische betrifft — in italienischer Schule gebildet, allein wenn man von dem Portamento, von dem Tonansatze, kurz von allem, was das Erlernte, was Studium genannt werden muß, absieht, dann läuft die Gesamtheit seines Vortrages durchweg auf die französisch-deklamatorische Weise hinaus. Er benutzt die Handwerksvorteile der gediegenen italienischen Schule, um dadurch die echt französische Art des Vortrages gediegener und reiner zu machen.

Es gibt nämlich gute Sänger in zweifacher Gestalt. Die einen singen in der Oper um des Gesanges willen, den anderen ist der Gesang bloß Mittel zum Zweck der dramatischen Darstellung. Auf der einen Seite stehen die Italiener, auf der anderen Franzosen und Deutsche. Roger singt aber dergestalt, daß man zuletzt ganz und gar vergißt, daß er überhaupt singt. Man hält diesen Gesang für die natürliche Sprache. Es gibt unstreitig Sänger mit kolossalerer Stimme, als sie Roger besitzt, Sänger von einer blendenderen äußeren Kunst des Gesanges, aber vielleicht keinen, der uns über seinen Gesang das Singen so ganz vergessen ließe wie Roger.

Man hat sich gewundert, daß Roger mitunter so wenig Stimme entfalte. Als ob eine Opernrolle da wäre um der Stimme willen! Wie kindlich urteilt man doch noch in diesem Betracht über den Vortrag im musikalischen Drama! Die Zeit ist lange vorbei,

wo man es auch dem Schauspieler zumutete, fortwährend so viel als möglich Stimme zu entfalten; man weiß es recht gut, daß gerade das rechtzeitige Fallenlassen der Stimme zur Steigerung des dramatischen Ausdruckes wesentlich beiträgt, es fällt auch keinem Menschen mehr ein, den Künstlerwert eines Seydelmann oder Döring nach der Kraft seiner Stimme zu tarieren. In der Oper verfährt man noch also. Das Publikum stellt sich damit der Oper gegenüber auf die gleiche Stufe der Beurteilung, welche man vor mehr als hundert Jahren angesichts des Schauspieles einnahm, da man gleichfalls bei den kulissenreißenden Helden der ‚Haupt- und Staatsaktionen' vor allen Dingen die Vollgewalt der Stimme beklatschte.

In diesem Stücke war man zur selben Zeit bei der Oper weit aristokratischer. Durch den bloßen Trompetenschall einer riesigen Stimme, durch die bloße naturalistisch kecke Deklamation ist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kein Sänger berühmt geworden. Man verlangte vor allen Dingen Schule, Feinheit und Reinheit der Stimmbildung. Es geht die Sage, Hasse habe nicht nur für seine Frau stets äußerst bequem und dankbar zu setzen gewußt, sondern für Nebenbuhlerinnen mit derselben durchtriebenen Kunst unbequem und halsbrechend. Und zwar habe er eine mißliebige Sängerin namentlich dadurch aufs Eis ge-

führt, daß er ihre Hauptarie nur mit wenigen und ganz dünnen Pizzicatoaccorden der Violinen begleitet habe. So stand denn die Künstlerin gleichsam hilflos und nackt vor den feinschmeckerischen Kennern; jedes Stäubchen, welches sich auf die Stimme gelegt, konnte wahrgenommen werden, jede Härte des Ansatzes, jede Ungleichheit in der Koloratur, jede kleine Unreinheit beim Durchgang durch schwierige Intervalle. So prüften große Maler der raffaelischen Zeit ihre eigene Korrektheit der Zeichnung, indem sie figurenreiche Kompositionen in der ersten Skizze ganz ohne Gewandung entwarfen und erst in einer zweiten Umarbeitung das die Blößen nicht nur der Figuren, sondern auch des Künstlers verhüllende Kleid einwebten.

Will in unserer Zeit der Tonsetzer den Sänger aufs Eis führen, dann schreibt er im geraden Gegensatz zu Hasse. Er läuft Sturm auf die Stimmkraft des Sängers. Er instrumentiert fett über das Maß, er deckt die Stimme mit Klarinetten, Hoboen und Blechinstrumenten zu, er setzt melodische Phrasen, bei denen man keinen Punkt zum Atemholen finden kann, er gibt eine Ueberfülle dramatischen Ausdruckes, die dem Sänger nur die Wahl läßt, vom Orchester in der Kraft der Situationszeichnung überboten zu werden, oder zu schreien und zu brüllen. Hätte Hasse in solcher Weise einen Sänger auf die Probe stellen wollen, so würde nicht dieser, sondern er selber als Komponist in den Augen der Kenner den Hals gebrochen haben.

Trotz manchen Rückwärtsbewegungen hat seit hundert Jahren die Oper immer mehr vom Schauspiel

in sich aufgenommen. Ein Weiterschreiten der Oper ist überhaupt nur noch nach der Seite hin möglich, daß sie die individuellere Charakteristik aus dem Schauspiel herüberzieht und in ihren Organismus einarbeitet. Es fragt sich nur, ob nicht dann schließlich vor lauter Dramatik die Musik zum Teufel fährt. Es ist ein kitzlich Ding, wenn Schauspiel und Oper sich zu nahe kommen. Saßen vor alters Schauspieler und Sänger bei einem Feste zusammen, dann war es zunftgemäßer Brauch, daß vor allen Dingen ein Schauspieler einen Trinkspruch ausbrachte auf das Blühen der Oper und zum Gegengruße ein Sänger auf das Gedeihen des Schauspiels. Dabei machten dann beide Parteien gegenseitig eine Faust im Sacke, und die einen wünschten die andern im stillen dahin, wo der Pfeffer wächst. Es lag eine tiefe Wahrheit und zugleich eine bittere Ironie in diesem Zunftgebrauche. Er ist aber im Laufe der Zeiten eingeschlafen.

Zu Faustinens Zeit sorgte der Tonsetzer durch Einfachheit und Natürlichkeit der Stimmführung dafür, daß die physischen Mittel des Sängers auch eine Oper zu Ende bringen konnten. Heutzutage muß der Sänger selber dafür sorgen, indem er die Entfaltung seiner Kraft haushälterisch verteilt. In der Auffassung der Oper als musikalisches Drama wird diese äußere Nötigung auch ästhetisch gerechtfertigt. So weiß Roger die Kraft seiner Stimmmittel ausschließlich für die dramatisch entscheidenden Momente aufzusparen und erreicht dadurch eine verzehnfachte Wirkung der Stimme. Denn obschon dieselbe von Natur viel Kern des

Klanges hat, so würde sie doch in der äußeren Vollgewalt des Tones keineswegs zu den ersten zählen, wenn der Sänger nicht selber durch seine kluge Oekonomie uns in eine sehr erlaubte Täuschung versetzte. Hören wir dann so plötzlich die ganze Fülle seines Brusttones hervorbrechen, dann glauben wir uns zurückversetzt in jene alte Zeit der Gesangeswunder, wo Balthasar Ferri Passagen von fünfzig Sekunden Dauer mit Leichtigkeit auf einen Atemzug nehmen konnte, wo Farinelli gegen das Fortissimo einer Trompete mit solcher innerer Kraft des Tones zu singen vermochte, daß sein Ton den der Trompete völlig verschlang. Man überzeugt sich dann auch, daß einer unserer geistvollsten Gesanglehrer, Nehrlich, recht hat, wenn er sagt, daß nur die Faulheit und Dummheit der meisten unserer jetzigen Sänger es sei, welche solche Leistungen der Meister aus der alten Zeit für Unmöglichkeiten, für bloße Märchen erkläre.

Die Kunst, die Wirkung der Stimme mit täuschender Wahrheit weit über ihre natürliche Kraft zu steigern, liegt jedoch bei Roger nicht bloß in seiner weisen Oekonomie. Er besitzt nämlich auch die Kunst, ganz verschiedene Register der Stimme, je nachdem es der Sinn des Textes erfordert, aufzuziehen, ihr jetzt den weichen, metallischen Ton der D-Saite der Violine zu geben, dann den scharfen, schneidenden, klanglosen der vox humana der Orgel, dann wieder den schmetternden Trompetenklang des vollsten Tenorbrusttones oder den Flötenton seines Falsettes.

Die Schauspielerin Rachel hat ein ähnliches Auf-

ziehen verschiedenartiger Stimmregister bei dem Alexandriner der französischen Tragödie meisterhaft zur Anwendung gebracht. Es machte dies dem deutschen Ohr einen etwas wunderlichen Eindruck, indem es sich ausnahm, wie wenn die Verse in einer Art dämmernden Naturgesanges gesungen würden. Umgekehrt wirkt dasselbe Mittel bei Roger, daß es uns vorkommt, der Darsteller spreche in seinen Tönen die ganz natürliche Sprache der Tragödie.

Also auch hier findet der moderne Lieblingsgedanke der Verschwisterung von Oper und Schauspiel seine Verkörperung.

Der Sänger Roger ist bis zu dem Grade Schauspieler, daß er sich in der Regel fast gar nicht schminkt, weil die feineren Abstufungen des Mienenspiels in dem geistvollen Gesicht unter der roten Farbe erstarren würden. Zu Hasses Zeit hätte man eine heroische Oper füglich unter der antiken Larve singen können, die nur das allgemeine Heldengesicht zeigte, wie Hasse den allgemeinen italienischen Heldenstil schrieb.

Ein Heldendarsteller der alten Hofoper, der vielleicht mit zwölf Arien an einem Abend ins Feld rücken mußte, entsprach nur dann seiner Idee, wenn er in seiner äußeren Erscheinung imposant war. Letzteres ist bei Roger keineswegs der Fall. Man sieht es ihm vielmehr auf den ersten Blick an, daß er zum eigentlich heroischen Darsteller nicht geschaffen ist. Schon sein äußeres Naturell zwang ihn, jenen Stil der historischen Genremalerei im Tragischen auszubilden, der ihn so bedeutsam kennzeichnet. Er ist klein von Ge-

stalt, zu klein für einen Helden. Wenn er aber im zweiten Akte der Lucia von Lammermoor oben auf den Stufen erscheint, die zum Festsaale hinabführen, das Antlitz geisterhaft, die Haare wild aufgesträubt, jede Bewegung furchtbar starr und gemessen, dann wächst diese dämonische Gestalt vor unsern Augen, alles überragend; so ganz und gar läßt uns der Anblick, der sich dem inneren Blicke eröffnet, jeden Maßstab vergessen für das Bild, welches sich in unserem leiblichen Auge spiegelt."

Der musikalische Dramatiker

des französischen Kaisertums.

(1851.)

Gasparo Spontini.

Der Rückblick auf die Lebensschicksale Spontinis und noch mehr auf die Schicksale seiner Musik zeigt recht eindringlich, wie wenig unsere Zeit das politische, das nationale, überhaupt das ganze kulturgeschichtliche Element in der Tonkunst herauszufühlen weiß. Wenn irgend ein Meister, dann hat Spontini in seinen Opern ein Fragment seiner politischen Zeitgeschichte in Tönen geschrieben. Er war der musikalische Herold einer weltbeherrschenden Partei, einer über ihr Maß gewaltig gewordenen Nationalität, und als sich die anderen niedergehaltenen Parteien aufrafften, als sich die scheinbar aufgelösten gegnerischen Nationalitäten wieder zusammenfaßten und mit eiserner Faust jene Zwingherrschaft zerschmetterten: da gaben sie sich noch lange arglos den Tönen Spontinis gefangen, ließen sich als Sieger von dem Besiegten musikalisch beherrschen, ließen den Geist einer Zeit, der ihnen als ein Geist des Abfalls, der Sünde, den Geist einer Nation, die ihnen als der teuflische Zuchtmeister Gottes erschien, im Kunstgebilde unter sich wohnen und ahnten gar nicht diesen ungeheuren Widerspruch! Spontinis Triumphe sind diejenigen des napoleonischen

Zeitalters, welche am längsten Bestand behalten, welche weit über St. Helena hinausgereicht haben. Als Preußen die französischen Marschälle längst über den Rhein zurückgetrieben, zog es den musikalischen Feldmarschall Napoleons, als den letzten Sieger aus der kaiserlichen Schule, in des Landes Hauptstadt. Man fühlte nicht, welche Huldigung man damit dem großen Korsen dargebracht. Der zum Franzosen gewordene Italiener Spontini komponiert in Berlin die preußische Volkshymne, die man auf lateinisch „Borussia" nennt. Spontini stirbt in seiner italienischen Heimat zu der Zeit (1851), wo der Bonapartismus in Paris zum andernmal die Welt zu verwirren droht, wo man an der Seine das Satirspiel zu der großen tragischen Trilogie des Konsulats, des Kaiserreichs und des an den Felsen geschmiedeten Prometheus aufführte. Jetzt, wo die Toten ihre Toten begraben, sollte man auch die Asche des Tonmeisters nahe dem Dome der Invaliden beisetzen.

Als der vorletzte Kurfürst von Hessen, der dem König von Westfalen das Erbe seiner Väter hatte überlassen müssen, von den Siegen der Verbündeten in seine Hauptstadt zurückgeführt war, brachte er, wie begreiflich, einen gründlichen Haß gegen alles Französische mit. Er wollte vorab keine französische Musik hören. Trotzdem liebte er ausschließlich die kriegerischen Weisen Spontinis, die er — für italienische hielt. Zur glänzenden Feier seiner Rückkehr sollte Spontinis Vestalin auf der Kasseler Hofbühne gegeben werden. Aber die Intendanz konnte nur das Textbuch auf-

treiben, nicht die Partitur. Die Zeit drängte. Da setzte sich, so sagt man, Karl Guhr, dieses musikalische Genie des Leichtsinns, hin und schrieb in wenigen Wochen eine Musik in Spontinis Art zu dem bekannten Libretto; man gab diese improvisierte Vestalin für die Spontinische, und der Kurfürst war befriedigt. So wenig wußte dieser Fürst, den man hinters Licht führen mußte, um nur seinem Drang nach Spontinischer Musik zu genügen, daß er sich gerade damit recht tief unter den gehaßten französischen Geist beugte. Denn Spontini, ein Römer, nicht bloß dem Geiste nach, sondern auch von Geburt, war ja in Paris überwältigt worden von dem Eindrucke jener dem alten Römertum nachgebildeten Imperatorengröße, just derselben, die den Kurfürsten aus dem Lande getrieben, und hatte seine künstlerische Nationalität daran gegeben, um jenen übermütigen Kosmopolitismus des Stiles dafür zu erwerben, wie er der französischen Kunstschule eignete, als Frankreich die Grenzen aller europäischen Nationalitäten durcheinander warf, als Europa in Paris versammelt war.

Mit der bourbonischen Restauration war Spontinis Zeit für Frankreich abgelaufen. Er wollte es trotzdem zwingen mit seiner plastischen pompösen Manier, allein seine „Olympia", obgleich ganz in demselben Geiste gedacht wie die „Vestalin" und „Cortez", schlug nicht mehr ein bei den Parisern. Der Jubel des Verständnisses fehlte, jener sympathetische Wiederklang der Zeitstimmung, den die napoleonischen Franzosen aus der Vestalin herausgehört hatten. Damals

befand sich Friedrich Wilhelm III. in Paris. Bei ihm, dem Deutschen, dem bittersten Feind Napoleons, zündete der soldatische Pomp des bonapartistischen Tonsetzers, den das restaurierte Paris nicht mehr verstehen wollte. Er berief Spontini zu seinem Generalmusikdirektor nach Berlin.

Für die Musiker und Kunstgelehrten Berlins fehlte es freilich nicht an Anknüpfungspunkten zu Verständnis und Würdigung des fremdländischen Meisters. Hatte doch auch Deutschland einen Anspruch auf ihn, dem an der einfachen Großheit der Gluckschen Charakteristik erst die Idee der dramatischen Tondichtung aufgegangen war. Deutschland und Frankreich stritten sich um Gluck als ihren nationalen Meister, und Spontini hatte den Franzosen gerade das deutsche Element Glucks in frisch aufgeputzten, modernen Formen neuerdings wieder verständlich gemacht. Gluck ist in keiner deutschen Stadt bis auf unsere Tage höher in Ehren gehalten worden als in Berlin, und Spontini hat nicht wenig Teil an diesem Ruhm der Hauptstadt Preußens.

Aber in jener großen, litterarisch-künstlerischen Strömung des Zeitgeistes, die damals ganz Deutschland ergriffen, stand Spontini völlig fremd und vereinsamt. Das romantische Heimweh nach dem Volkstum des deutschen Mittelalters, in der Politik gewaltsam niedergehalten, lebte sich um so excentrischer, mitunter auch um so krankhafter in der Dichtung und im Tonspiele aus. Weber hatte dieser deutschen Romantik der Befreiungskriege den musikalischen Ausdruck auf der Opernbühne gegeben, ihm war jetzt derselbe Jubel

des Verständnisses bei der deutschen Nation zugefallen, wie Spontini vor anderthalb Jahrzehnten bei der französischen. Spontini verstand die deutsche Sprache nicht, auch nicht die deutsche Sprache der Weberschen Musik. Er ignorierte Weber, weil er ihn nicht verstand, oder vielleicht weil er ihn nur zu gut verstand, weil er ihn erkannte als den Träger einer Kunstidee, die mit der seinigen auf Leben und Tod kämpfte; aber er ignorierte damit zugleich das mindestens künstlerisch lebendig gewordene nationale Selbstgefühl des deutschen Volkes. Es sind zwei große volksgeschichtliche Gegensätze, die uns in Spontini und Weber musikalisch verkörpert entgegentreten: das französische Römertum der napoleonischen Zeit und die tiefsinnig schwärmerische Romantik des deutschen Volkstums, welches jene neueste Parodie antiker Größe zermalmt hatte.

Spontini war Generalmusikdirektor in Berlin, und später neben ihm — Meyerbeer! Spontini, zu der Zeit, wo noch der tiefste Groll über die napoleonischen Erinnerungen im Fürsten wie im Volke kochen mußten, und Meyerbeer, der französische Neuromantiker, zu der Zeit, wo die deutsche Neuromantik an der Spree in vollster Blüte steht, der gottlose Pariser Meyerbeer, wo die frommen Werke des alten Thomaskantors Sebastian Bach gar ein Objekt nobler Passionen geworden sind! Man verbietet Eugen Sue und macht Meyerbeer, der mehr noch als ein musikalischer Eugen Sue, zum Generaldirektor. Das reime zusammen, wer es kann. Uns wird dadurch nur eines klar: daß unsere Politiker sich's noch gar

nicht träumen lassen, wie viel Politik in der Musik steckt.

Ich möchte hier nicht mißverstanden sein. Meyerbeers Schöpfungen haben in den Grundlinien ihrer dramatischen Gesamtstruktur ein eigentümliches Recht der Existenz in und mit der Zeit. Meyerbeer wußte dem Zeitgeist bei jeder neuen Vermummung durch eine neue Oper die Schleppe zu tragen. In dem glücklichen Griff seiner Textesstoffe ist er sogar ein Vermittler des Ueberganges von der romantischen zur historischen Oper geworden. Der romantische „Robert" erschien, als die Neuromantik diesseits und jenseits des Rheines in vollster Blüte stand, die „Hugenotten" am Vorabend der religiösen Bewegung der zwei letzten Jahrzehnte; dann trat der „Prophet" mit seinen volksverhetzenden kommunistischen Wiedertäufern, mit dem düsteren Hintergrunde der prophetischen sozialen Revolution des 16. Jahrhunderts in die jüngste Krisis unserer sozialen Bewegungen, und als endlich die Restauration gesiegt hatte, zog der „Nordstern" des russischen Zaren mit etwas verblichenem Glanze an Meyerbeers Opernhimmel auf. Es ist kein Vorwurf, wenn sich der Meister große Stoffe wählte, die seiner Gegenwart ans Herz rühren. Aber die Verarbeitung dieser Stoffe im Textbuch ist dann doch bis zur Abenteuerlichkeit abgeschmackt. Dazu kommt das Grundverwerfliche von Meyerbeers musikalischer Schreibart. Hier finden wir unstet umhertastende Experimente mit allen möglichen Formen und Farben, in denen sich so recht die künstlerische Unruhe und Unfertigkeit unserer

Zeit spiegelt, Effekte, die so ganz auf die abgespannten und überreizten Nerven unserer feinen Gesellschaft berechnet sind, Züge kokketter Raffiniertheit und sinnlich lüsterner Frivolität, in denen recht scharf die innere Verderbnis der aufs höchste gespannten modernen Zivilisation abkonterfeit ist. Daß eine so berauschende Musik dieser Art die Herzenseinfalt und Sinnesreinheit des Volkes nicht fördert, liegt doch wohl auf flacher Hand. Bis jetzt haben aber unsere Staatsmänner noch nicht Zeit gehabt, zu erwägen, welch tiefgreifendes Mittel zur Erziehung oder aber auch zur Verbildung der Gesellschaft in den öffentlichen Musikaufführungen gegeben ist.

Es wird in neuerer Zeit ein großer Unfug getrieben mit dem Gerede von politischer Musik. Die Musik hat aber an sich mit den Formen des Staatslebens gar nichts zu schaffen. Politisch bedeutsam kann sie nur insofern werden, als sie ästhetisch gut oder schlecht ist. Eine verführerisch schlechte Musik, die verweichlichend, überspannend, entnervend auf den Volksgeist wirkt, muß allerdings sozial destruktiv, revolutionär, wenn man will, genannt werden. Die Aufgabe des Staatsmannes als eines politischen Pädagogen wäre dann aber auch lediglich, mitzuwirken, daß die Leute bessere Musik zu hören bekämen und die Jugend zu einem ernsteren künstlerischen Urteil herangebildet würde.

Dagegen steht die kunstgeschichtliche Entwickelung der Musik allerdings — und hierfür ist uns eben Spontini ein so schlagendes Beispiel — unter dem

Einflüsse auch der großen politischen Bewegungen und Gestaltungen der Zeit. Alle Kunstgeschichte ist ein Stück Kulturgeschichte, und diese kann wiederum in keinem ihrer Teile gedacht werden ohne den engsten Zusammenhang mit der politischen Geschichte. Es wirken aber nicht sowohl die Erscheinungen im Staatsleben unmittelbar bestimmend auf die Kunstschöpfungen, als vielmehr Kunstleben und Staatsleben in gleicher Ursprünglichkeit nebeneinander von jenen geheimnisvollen Stimmungen getragen und bestimmt werden, die sich als das Produkt der gesamten Lebensthätigkeit der Völkerorganismen offenbaren. Darum wird der wahre Kunsthistoriker die Kunstgeschichte gar nicht konstruieren nach der politischen, aber er wird sich auch nicht entschlagen können, die zeitlichen Gestaltungen des Staatslebens herbeizuziehen zur Begründung, Erläuterung und Verdeutlichung der Charakteristik der Zeit, die in Kunst, Wissenschaft und Politik stets eine harmonische, in den Grundzügen einheitliche sein wird.

Solange Spontini in Italien gelebt hatte, war er befangen gewesen in der heiteren, anmutigen, sinnlichen Manier seiner Landsleute. Erst als er nach Paris kam, wurde er so ergriffen von dem Fanatismus des napoleonischen Römertums, so überwältigt von der politischen und sozialen Stimmung der Zeit, daß sich diese Stimmung bei ihm auch zur künstlerischen gestaltete. Nun erst hatte er sich selbst gefunden. Nicht eine formelle politische Tendenz steckt in seiner Musik — sie steckt in keiner —, wohl aber

der politische Geist der Zeit. Ja bei einem seiner Hauptwerke erfuhr sogar Napoleon selbst, daß man es nicht immer ungestraft wagen darf, ein Kunstgebilde zur äußeren politischen Agitation auszubeuten. Raoul-Rochette berichtete in der Gedächtnisrede, die er dem verewigten Meister Spontini in der „Akademie der schönen Künste" gehalten, folgendes über die Entstehung der Oper „Cortez": „Es war im Jahre 1808. Napoleon hatte Spanien den Krieg erklärt, und da es in seiner Weise lag, sich jedes Mittels zu bedienen, selbst der Musik, um seinen Plänen Erfolg zu sichern, so fiel er darauf, Spontini zu benutzen, um sein Unternehmen zu popularisieren. Ein Gedicht, das den kastilischen Helden zum Vorwurf hatte, wurde somit bei dem Hofpoeten Esmenard bestellt, mit der Weisung, den Umstand recht hervorzuheben, daß Cortez bei seiner Eroberung die Macht der fanatischen mexikanischen Krieger zerstörte." Die Oper soll aber sehr bald zu einem „politischen Widersinn und zugleich zu einer öffentlichen Gefahr" geworden sein, weil darin die Spanier „so kriegerisch, so vaterlandsliebend, so glaubenseifrig, so kühn in Gefahren und so stolz im Angesichte des Todes" dargestellt wurden, daß alle Sympathien für sie waren.

„Cortez" ist freilich eine ganz von dem historischen Geiste der kaiserlichen Zeit getränkte Oper, Napoleon hatte nur vergessen, daß dieser soldatische Heroismus der Zeit auch bei seinen Gegnern, den Spaniern, eingezogen war, und daß dieselben, ganz abgesehen von dem übel gewählten Texte, sich ebensogut wie die

Bonapartisten an den kriegerischen Tonmassen Spontinis begeistern konnten.

Die Revolution und das Kaiserreich haben in Frankreich wenig kernhafte künstlerische Erscheinungen zu Tage gefördert. Eine eigentümliche Kunstblüte entfaltete sich fast nur in der Musik, und hier steht nächst Cherubini, dem Sänger der Medea, Spontini obenan. Was dem Maler David in seiner Kunst mißglückt ist, das gelang Spontini in der Oper. Die Oper verträgt jenes theatralische Pathos, an dem die Malerei zu Grunde gehen muß. In keiner anderen Kunst vermochte der Geist der napoleonischen Zeit eine neue und berechtigte Richtung aufzuthun, als etwa in der Schauspielkunst und der Opernkomposition. Ein verdächtiges Zeugnis für die höhere historische Größe jener Zeit. Ein Zeitgenosse schrieb beim Erscheinen der Vestalin, es sei nicht Entzücken, nicht Bewunderung, was diese Musik bei den Kennern erregt habe, das rechte Wort sei „Staunen" — Staunen ebensogut über die unbegreifliche Wirkung wie über die unbegreiflichen Fehler des Werkes.

In der Vestalin ist zwar im Recitativ recht effektvoll die Mahnung auf Noten gesetzt, daß der tarpejische Fels nahe beim Kapitol sei, aber diese Männer der Republik Rom singen doch wie echt kaiserliche Franzosen. Spontini, der musikalische Repräsentant des kriegerischen Pompes und der fürstlichen Pracht, war kein Musiker im Geiste der alten Republikaner, auch Cherubini charakterisiert nur das diktatorische Ende der Republik. Aus den Tagen der reinen repu-

blikanischen Begeisterung sind bloß Volkslieder hervorgegangen, keine Oper. Im Sturmesjubel des Freiheitsrausches hat man keine Zeit, Arien zu singen. Die Vestalin gewann den Preis von 10 000 Livres, und die Partitur durfte der Kaiserin Josephine gewidmet werden. Die kaiserlichen Preisrichter hatten das republikanische Schauspiel Spontinis verstanden. Ob Spontini, seiner politischen Meinung nach, ein Bonapartist war, ist gleichgültig; in seinem Kunstideal ist er es gewesen. Dem großen Publikum hatte Spontini in der Vestalin nicht stark genug aufgetragen, es fand nicht Lärm und Prahlerei genug in der Oper, nicht das, was man damals „Erhabenheit des Stiles" nannte. Es setzte darum „die Barden" des jetzt längst vergessenen Nebenbuhlers Lesueur über die Vestalin. Lesueur hatte vorzugsweise dadurch gluckisch zu schreiben gesucht, daß er recht fleißig die Posaunen dreinschmettern ließ, und dem Publikum kann man nie zu deutlich blasen.

Gluck hatte Stoff und Grundriß der alten Götter- und Heldenoper großenteils beibehalten, er goß ihnen aber einen neuen Geist ein. Bei jener Tiefe und Fülle shakespearischer Charakteristik, die er den typischen Heldengestalten des klassischen Altertums gab, mag man seine Opern wohl dem Cäsar und Coriolan des großen Britten vergleichen. Auch Spontini nahm, als der letzte, die alte Heldenoper auf. Sie war die rechte Hof- und Prunkoper. Durch die Verschwenderlaune der Höfe des 18. Jahrhunderts war sie zum höchsten äußeren Glanz entfaltet worden, und für den

üppigsten Hof seiner Zeit, für den kursächsischen, hatte Hasse seine klassischen Heldenopern geschrieben. Als Napoleon den alten Hofglanz neu auffrischte, damit derselbe den einzigen Mangel überstrahle, daß der Kaiser nicht sein eigener Enkel war, paßte es vortrefflich, daß nun auch die Heldenoper, in neuem Schmuck verbrämt, wieder zur napoleonischen Hofoper wurde. Dazu konnte der einfach edle Stil Glucks nicht genügen. Spontini schmückte ihn aus, er machte ihn hoffähig. Die schlichte klassische Architektur des Gluckschen Tonbaus ward erweitert zum reichen Renaissancestil. Die Musik läuft so vielfach der Architektur parallel. Der Art, wie man in der napoleonischen Zeit die antike Baukunst hervorzog und angeblich bereicherte und weiterbildete — nicht gerade antik, nicht gerade Renaissance und auch nicht gerade Zopf — entspricht der Stil Spontinis. Nur ist er selbständiger, weil das Vorbild wirklicher antiker Musikformen nicht existiert.

Auch jene, in die stille Tiefe des individuellen Seelenlebens hinabsteigende Charakterzeichnung Glucks konnte einer so kriegerischen, so bewegten und dabei so veräußerlichten Zeit nicht zusagen. Spontini greift die Leidenschaften in viel größeren und allgemeineren Umrissen. Er schließt den großen Streit der Gluckisten und Piccinisten, indem er, der italienische Jünger des deutschen Dramatikers, von beiden Richtungen ein Stück in sich aufnimmt und beides zu einem eigenen Ganzen verschmelzt.

Die Charakteristik der Massen und Gruppen ge-

lingt ihm besser als die des einzelnen Seelenlebens; Volk gegen Volk, wie die Spanier und Mexikaner im Cortez, das weiß er meisterhaft zu zeichnen. Auch seine Instrumentation wirkt hauptsächlich durch das Massenhafte. Hier besaß er in hohem Grad den Kunstgriff der napoleonischen Taktik: möglichst überraschend, schlaghaft, die größten Tonmassen auf einen entscheidenden Punkt zu werfen. Nur in ihrer Massenhaftigkeit ausgeführt, mit allem Ueberfluß der äußeren theatralischen Zuthat geschmückt, nur in ihren großen Umrissen aus der Entfernung betrachtet, gewinnt seine Musik ihre volle Bedeutung. Die Genialität von Napoleons strategischen Kombinationen, die auf den Kriegsschauplatz der Welt berechnet waren, kann man auch nicht mit einem Bataillon auf einem engen Exerzierplatz einleuchtend machen.

In den späteren Werken Spontinis veräußerlicht sich dieses Streben nach Massenwirkung, er wird leer und monströs. Seine Zeit war abgelaufen, ungefähr gleichzeitig mit dem Sturze Napoleons. Es ist ein bedenkliches Zeichen, daß er in späteren Jahren seine früheren Werke mehrfach umgearbeitet hat. Er hat durchaus nichts gebessert. An Freskobildern kann man nicht nachhelfen; der erste Wurf entscheidet alles.

Es ist von besonderem Interesse, Spontini mit Cherubini in Parallele zu setzen. Beide waren Italiener, beide hingen in ihrer ersten Entwickelungsperiode an dem damals herkömmlichen, leichten, anmutigen Stile ihrer vaterländischen Musik, Cherubini zu Sartis Fahne schwörend, Spontini den Fioravanti

und Cimarosa nachahmend. Beide wurden in Paris in die hochgehende Strömung des Zeitgeistes gezogen und bildeten sich einen neuen, durch seine ruhige plastische Großheit eigentümlichen Stil heraus. Beide opferten einen Teil ihrer nationalen Kunstformen, indem sie in die Fußstapfen deutscher Meister traten. Cherubini schloß sich an Haydn an, wie Spontini an Gluck. Hiermit scheiden sich aber auch ihre Wege. Cherubini war in den Tagen der Revolution nach Paris gekommen, Spontini in der Kaiserzeit. Beide griffen zur Heldenoper. Allein Cherubinis Meisterstück, die Medea, fällt in das Jahr 1797, Spontinis Vestalin in das Jahr 1807. In diesen zehn Jahren liegt eine ganze Weltgeschichte; das zeigt sich auch in den beiden Opern. Jener ideale klassische Republikanismus, wie ihn auch Klopstock aus der früheren reineren Periode der Revolution heraus empfand, mochte Cherubini begeistern, die militärische Herrlichkeit des Kaisertums, die bei Spontini zündete, ließ ihn kalt. Ein Musiker, der mit Vorliebe Haydn studiert hatte, konnte aber um deswillen schon nicht zu jenem hohlen theatralischen Pathos kommen, in welchem der Maler David das Römertum der französischen Republikaner künstlerisch hatte symbolisieren wollen. Spontini streifte sehr nahe an den Manierismus. Spontini griff momentan gewaltiger in die Entwickelung der musikalischen Dramatik ein, Cherubini wirkte nachhaltiger und tiefer. Das Kolorit von Cherubinis Werken ist im Laufe der Zeit gewachsen, bei Spontini hat es an Frische verloren. Cherubini hatte den Manen

Hoches und Mirabeaus ein musikalisches Totenopfer gebracht, die großen Feste der Revolution mit seinen Gesängen verherrlicht und seinen Namen an die Gründung und Fortbildung des Konservatoriums geknüpft, das gleichfalls der idealen Begeisterung der Revolutionszeit seinen Ursprung verdankte. Aber vor den späteren Greueln der Revolution zog er sich nach Gaillon zurück, um den Schmerz über den Tod seines Vaters in der Partitur der „Elisa" niederzulegen, und der Liebe zu Cäcilia Tourette, seiner nachmaligen Gattin, in Tönen Ausdruck zu geben. Als Künstler war er überhaupt nicht in dem Grade ein öffentlicher Charakter wie Spontini. Als die Republik ein kaiserlicher Militärstaat geworden, gab Cherubini jene antike Großheit des musikalischen Stiles verloren, die seine „Medea" unsterblich gemacht hat. Während Spontini jetzt erst in sein rechtes Element gekommen war und seine Dramatik der musikalischen Massen und des kriegerischen Pompes sieghaft herausbildete, suchte Cherubini die gesellig heitere Seite seiner Kunst zu entfalten. Er kehrte nun erst recht bei sich selber ein, und während die Völker Europas aufeinander stürmten, sprach er in den anmutigen Formen der Operette den Frieden seiner eigenen Seele aus. Hier verstanden ihn freilich die Zeitgenossen nicht. Bei der Verteilung der zehnjährigen Preise erhielt Mehuls deklamatorischer „Joseph" den Preis und das wunderbare dramatische Seelengemälde Cherubinis, der „Wasserträger", bloß die ehrenvolle Erwähnung. Die Kunstgeschichte wird in umgekehrter Weise ihren

Wahrspruch fällen. Als das Kaisertum auf den Gipfel seiner Macht und Spontini auf die höchste Stufe seines Ruhmes gelangt war, komponierte Cherubini gar nicht mehr; er botanisierte, legte Herbarien an, zeichnete Pflanzen und lebte der Geselligkeit.

Zur Zeit der Restauration, wo Spontinis Stern bei den Franzosen wieder untergegangen war, schrieb Cherubini Kirchensachen. Früher hatte er dergleichen mehr, um Schule zu machen, ausgearbeitet; jetzt war ihm die Kirchenkomposition ein inneres Bedürfnis, eine heilige Berufspflicht geworden. Nicht bloß Hof und Regierung, auch das Volk erschien wieder frömmer und kirchlicher; es war keine Heuchelei, sondern es lag in der Atmosphäre der Zeit, daß derselbe Künstler, der früher die sehr unkirchlichen Feste der Revolution mit seinen Gesängen verherrlicht hatte, jetzt auch wieder fromm und kirchlich musizierte. Der junge Mann hatte des Lebens bewegtes Wechselspiel im Drama abzuschildern gesucht und in das Drama der Geschichte eingegriffen mit seinen Tönen; der mit dem Leben versöhnte Greis dichtete musikalische Epik in seinen großen Kirchenwerken.

Wie Shakespeare nach Vollendung seiner gewaltigsten Schöpfungen zum beruhigt heiteren Spiele zurückkehrte und im König Cymbelin eine Spende des gereiften Alters wieder als reichen Frühlingsblütenregen ausstreute, wie Mozart, nachdem er im Don Juan die verborgenen Tiefen der Menschenbrust ausgesungen und die dämonischen Konflikte, welche ihr entquellen, in der Zauberflöte zu der farbenbunten

Romantik eines in sich versöhnten und die Welt in ihrer seligen Versöhntheit spiegelnden Märchenbildes griff: — so hat auch Cherubini, nachdem er in der Medea seine historische Mission erfüllt, bedeutungsvoll anakreontische Lieder gesungen und als das charakteristische Vorbild seiner nachfolgenden künstlerischen Weltanschauung den „Wasserträger" geschrieben.

Ganz anders war es bei Spontini. Von der Heldenoper der napoleonischen Zeit ging er in seinem „Nurmahal" zu der Hof- und Prunkoper der Restaurationsepoche über. Als es ihm nicht mehr glücken wollte, im Kampfe der dramatischen Konflikte die musikalischen Massen zu beherrschen, rief er diese Massen, daß sie beim „Rosenfest zu Kaschmir" den stolzesten Jubel der Festesherrlichkeit ausströmten. Seinem glutheißen Ehrgeiz war selbst bei greisen Haaren ein still in sich befriedigtes Künstlerwirken versagt, wie es ein freundlicheres Geschick dem hochbetagten Cherubini noch vergönnt hatte. Spontini war ein stolzer Geist; vom Glück hoch gehoben, wurde er reich an Gold und Ehren. Er will mit dem großen historischen Maßstab gemessen sein, denn seine Schöpfungen schließen eine musikalische Epoche ab. Aber in Deutschland hatte man ihn seit geraumer Zeit fast vergessen. Als Greis, wo unser deutscher Haydn erst noch einmal anfing, sich neu und jugendkräftig ins Breite zu entfalten, hatte Spontini sich längst überlebt. Zuletzt klang ihm gar der weltberühmte Name Spontini zu trivial und bürgerlich, und er ließ sich's mehr als hunderttausend Franken kosten, um den obskuren Namen

eines Grafen von San Andrea dagegen einzukaufen, und reiste nach Italien, um sich im Glanz der neuen Excellenz zu sonnen! Die Kunde seines Todes ist als eine kalte Notiz durch die deutschen Zeitungen gegangen; mit dem neu erstandenen Kaisertum der Bonapartes in Frankreich wird man mit anderen Reminiscenzen der alten Kaiserzeit auch das Gedächtnis dieses Meisters wieder in den Glanz der Tagessonne ziehen. In den Kirchen zu Paris und Berlin hat man ihm ein Requiem gesungen. Die Armen in dem heimatlichen Majolati, an denen er so viel Gutes gethan, werden um ihn weinen; die künstlerische Gegenwart registriert seinen Namen als einen längst historisch gewordenen zu den übrigen historischen Namen, sie stellt den Toten zu den anderen Toten; die warme Teilnahme für ihn als einen Lebenden war ja schon lange erloschen.

Die göttlichen Philiſter.

(1843 und 1852.)

Ich führe den Leser zu einer Gruppe gemütlicher Musikanten aus der guten alten Zeit. Anspruchlose Leute waren es, die zum Teil wohl in eben der Weise den Spießbürger herauskehren, wie Sebastian Bach den „Bürger" in der edelsten sozialen Bedeutung des Wortes in sich erfüllt hat, aber doch immer gute, treue Seelen, gesunde Burschе — göttliche Philister; und von ihnen allen berichten die Biographen, daß sie persönlich gutmütige, harmlose, in ihrer Art liebenswürdige Menschen gewesen seien.

Noch ist die Sage nicht ganz verklungen von jenen sinnigen musikalischen Abenden, wie sie in den Häusern unserer Großväter gefeiert wurden, wo Dilettanten Quartett geigten, ein leichtes, verständliches, heiteres Quartett, und Trios und Sonaten spielten, wo die Musikfreunde den milden Wein solcher Hausmusik tranken, um sich zu erfrischen und geistig anzuregen, nicht den Branntwein der Opern- und Salonmusik, um sich zu betäuben und fieberhaft aufzuregen.

Seit Beethoven sind die Quartette und Trios Konzertmusik geworden, nur Virtuosen können noch Klavier spielen, und die bequeme, gemütliche, instrumentale Hausmusik existiert gar nicht mehr.

Das war eine Notwendigkeit, und in technischer Beziehung mag es ein großer Fortschritt sein; für die Erziehung der Gesellschaft aber ist dieses Verschwinden der Hausmusik ein empfindlicher Rückschritt.

Es sind namentlich die Meister und Schüler der sogenannten Wiener Tonschule, der Mozart-Haydnschen Richtung gewesen, welche in zahllosen leichten, aber fast immer handwerklich tüchtigen Werken der Kammermusik ihrer Zeit das Material herbeitrugen zu jener breiten Entfaltung des Dilettantismus in der instrumentalen Tonkunst. Aus der großen Schar der vergessenen Schüler Haydns greife ich hier einige der originellsten heraus, um sie von meinem Standpunkt in leichten Umrissen zu charakterisieren: Gyrowetz, Rosetti, Wranitzky, Pleyel, Hofmeister, Neubauer.

Auf eine Periode der Ueberschätzung ist bei diesen Männern eine Periode der Unterschätzung gefolgt. Suchen wir das gerechte Urteil zu gewinnen, welches mitten inne liegt.

Man ist gegenwärtig um so ungerechter gegen diese Meister, weil fast niemand mehr ihre Hauptwerke, nämlich ihre Symphonien, kennt. Höchstens hat sich hie und da etwas von der leichten Klavierware eines Pleyel oder Gyrowetz aus alten Notenschränken auf die modernen Pianos fortgeerbt. Aus diesen flüchtigen, handwerksmäßigen, auf buchhändlerische Bestellung verfertigten Gelegenheitsarbeiten beurteilt man dann die gesamte Thätigkeit jener Tonsetzer. Wenn einer bloß nach einzelnen Gelegenheits-

gedichten und Improvisationen eine Dichtergruppe litterarhistorisch charakterisieren wollte, so würde man das bodenlose Oberflächlichkeit nennen. Bei Musikern ist dergleichen noch ungerügt erlaubt. Ich habe bei den nachfolgenden Skizzen vorzugsweise die Symphonien, als die Hauptwerke, dann auch wohl die Streichquartette 2c. der besprochenen Meister ins Auge gefaßt und darf wohl sagen, es ist das Studium einer ganzen Bibliothek solcher vergessener Symphonien gewesen, welches mir seit meinen Jugendjahren eine liebe Erholungsarbeit war und worauf ich hier mein oft in nur wenige Zeilen zusammengedrängtes Urteil baue.

Goethe spricht in seiner italienischen Reise ein herrliches Wort, indem er beim Eintritt in das Land der Kunst, in Verona, ergriffen von den Werken des Malers Orbetto ausruft: „In der Entfernung erfährt man nur von den ersten Künstlern und oft begnügt man sich mit ihrem Namen; wenn man aber diesem Sternenhimmel näher tritt und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu flimmern anfangen und jeder auch als zum ganzen Sternbild gehörend hervortritt, dann wird die Welt weit und die Kunst reich."

So wird es auch in der Geschichte der Musik geschehen, wenn man einmal nicht bloß die größten Sterne, sondern die gesamten Sternbilder dieses Firmaments wird kennen lernen.

Künstler, welche einen so bedeutenden sozialen Einfluß auf ein ganzes Zeitalter geübt haben, wie

meine göttlichen Philister und viele ihrer Genossen durch die Herausbildung des Dilettantismus und der Hausmusik, müssen mehr wert sein, als daß man sie mit einem Lächeln über ihre anspruchslose Wirksamkeit beiseite schiebt.

Spottet immerhin über diese alten Philister mit gepudertem Kopf und gekräuseltem Jabot — sie sind doch göttliche Philister gewesen. Und ich weiß, daß manchem Graukopf heute noch das Herz aufgehen wird, wenn ich dieser alten Hausfreunde in Ehren gedenke, der ich selber noch lange kein Graukopf bin.

Im Jahre 1849 war es, wo der letzte von den populären Instrumentalkomponisten aus der Wiener Tonschule heimgegangen ist, der letzte von den bekannteren musikalischen Genossen Mozarts und Haydns, Adalbert Gyrowetz, ein Künstler, der eigentlich die ganze Richtung schon in ihrer Verflachung und ihrem Verfall darstellt, der aber seiner Zeit doch nicht minder allgemein gefeiert war, wie jetzt die beliebtesten Musiker des Tages, und welchen letztere wenigstens deswegen im Andenken behalten sollten, weil er sie daran gemahnt, daß sie in kurzer Frist eben so vergessen sein werden, wie er in seinen alten Tagen.

Er hat ganze Epochen der Geschichte der Musik überlebt und stand zuletzt ganz einsam inmitten eines Kunststrebens, welches er nicht mehr verstand und

welches die Resultate seines Wirkens nicht mehr gelten lassen wollte. Die Blütezeit von Gyrowetz liegt noch keine fünfzig Jahre hinter uns, und doch ist uns seine Art zu musizieren viel fremder geworden, als die von Meistern, welche vor hundert Jahren geblüht.

Im hohen Greisenalter beschäftigte er sich damit, seine Biographie zu schreiben und zu veröffentlichen; aber wenn ein moderner Kunstgenosse den menschenscheu gewordenen Alten in seiner Einsiedelei aufsuchte, in welche er sich mitten in dem bewegten Wien zurückgezogen, dann ward es ihm unheimlich zu Mute, als ob der fremdartige Gast seinen Frieden stören wolle.

Der Tod hatte in jenem Jahre 1849 ein seltsames Spiel getrieben, indem er rasch nacheinander vier Musiker hinraffte und dadurch ihre Namen im Gedächtnis der Zeitgenossen wieder auffrischte, welche uns ebenso viele bereits überwundene Perioden in der neueren Geschichte der Musik andeuten: Gyrowetz, Kalkbrenner, Konradin Kreuzer, Chopin. In diesen vier Namen hat uns der Tod vier Stufen der historischen Entwickelung versinnbildet: die Wiener Tonschule, ihre Veräußerlichung und Auflösung, die ältere romantische Schule und die französische Neuromantik.

Stellen wir die Instrumentalkomponisten Gyrowetz, Kalkbrenner und Chopin nebeneinander, dann finden wir das Gemeinsame bei diesen unendlich verschiedenen Charakteren, daß sie weniger vom kunstkritischen Standpunkt als durch den sozialen Einfluß, welchen ihre Musik geübt, jetzt noch bedeutungsvoll erscheinen.

Gyrowetz regte an zu dem gemütlichen Dilet-

tantismus, an welchem sich unsere Väter so gläubig erbauten; Kalkbrenner zu der blendenden gefallsüchtigen, aber künstlerisch sehr unschuldigen Formspielerei, welche den ästhetischen Fieberrausch des früheren Virtuosentums in die künstlerische und soziale Welt schleuderte; Chopin, in dem der Drang nach neuen unerhörten Formen fieberhaft wühlt, steht inmitten jener modernen überreizten, freud- und friedlosen Geister, welche die Welt in Trümmer schlagen möchten, aber doch dabei nie vergessen, mit allen Passionen eines überbildeten aristokratischen Gesellschaftskreises vornehmthuerisch zu buhlen.

Betrachten wir jenen Dilettantismus, welchen Gyrowetz in Gemeinschaft mit Pleyel und den vielen anderen Jüngern der Wiener Tonschule so bedeutend förderte, etwas näher. Er nahm seinen Ausgang von der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast allgemein herrschend gewordenen Neigung der großen Herren und des reicheren Adels, sich Privatkapellen zu halten. Wie später die Liebhaberei der Hoftheater auch an den kleinsten Höfen aufkam, so begnügten sich damals viele der souveränen Reichsfürsten und Reichsgrafen mit einem Privatorchester, welches dann mancher begüterte Privatmann wenigstens in einem selbständig unterhaltenen Privatquartett nachahmte. Diese Liebhaberei ist von der größten kunstgeschichtlichen Bedeutung, obgleich man sie bisher in solchem Betracht kaum noch gehörig gewürdigt hat. Denn durch sie wurde jene reiche und mannigfaltige Ausbildung der Symphonie- und Quartettform möglich, in welcher

der deutsche musikalische Geist so herrliche Schöpfungen niedergelegt hat. Wenn wir erwägen, wie durch die Kapellen des reichsständischen Adels in Deutschland, die einen europäischen Ruf erwarben, den großen und kleinen Instrumentalkomponisten von Haydn bis Beethoven der Boden einer eigentümlichen Entwickelung gegeben ward, dann begreifen wir auch, wie durch die gediegene, von allen Rücksichten auf die Launen des größeren Publikums unabhängige Ausbildung dieser Institute der maßvolle klassische Geist des alten Instrumentalsatzes bedingt war, und wie er mit der Entartung und dem Erlöschen dieser oft meisterhaft ausgebildeten Kapellen gleichfalls entarten und erlöschen mußte.

Gyrowetz hat selber ein gutes Teil seiner musikalischen Ausbildung einer solchen Privatkapelle zu danken. Er fand sie nämlich nach Vollendung der Rechtsstudien, welchen er sich ursprünglich gewidmet, in dem Hause des Grafen Franz von Fünfkirchen, dessen ganze Umgebung bis zu dem Hausgeistlichen und den Bedienten aus lauter Musikern bestand, wie das damals nicht selten, namentlich in den österreichischen Landen, getroffen wurde. Dadurch ward er angereizt, die ersten Symphonien zu schreiben und, indem er seine ersten Produkte sogleich ausgeführt hören konnte, sich praktisch weiterzubilden.

Später, d. h. namentlich nach der französischen Revolution, wo die Not der Zeit die meisten dieser Kapellen auflöste, ging der Drang nach Ausübung der höheren Instrumentalkunst in die bürgerlichen Kreise

über, er ward populär. Freilich waren es jetzt keine geschlossenen, aus Musikern vom Fach zusammengesetzten Kapellen mehr, sondern zahllose Dilettantenvereine, welche die von jenen ererbte Aufgabe ergriffen. So entstand der weitverzweigte Dilettantismus, der namentlich in den Quartetten Haydns und Mozarts, in den populären Symphonien von Pleyel und Gyrowetz schwelgte und so lange fortgedauert hat, bis die Beethovensche Richtung, weil sie in ihren technischen und ästhetischen Schwierigkeiten von den Dilettanten nicht mehr bemeistert werden konnte, den Feuereifer allmählich erkalten ließ, während zugleich die höhere Ausbildung der Klaviermusik die Streichinstrumente aus dem Hause zu verdrängen begann.

Die Instrumentalmusik, besonders das Quartett und die Symphonie, wurde damals mit derselben Leidenschaft von dem Dilettantismus erfaßt und gepflegt, wie jetzt der mehrstimmige Gesang von unseren Sängerbünden und Liedertafeln. Die allgemeine Musikliebhaberei in ihrer umfassenden kulturgeschichtlichen Bedeutung ist erst durch Haydn und seine Schüler in Deutschland geschaffen worden. Denn wenn sich auch in der Händel-Bachschen Periode Liebhaber genug an der Musik ergötzt haben mögen, so bleiben sie doch vereinzelt und ohne maßgebenden Einfluß auf die Entwickelung der Kunst selber. Erst als sich das Dilettantentum massenhaft gruppierte, wirkte es auf die Kunst wie auf die Sittengeschichte entscheidend zurück.

Es waren aber die Schüler und Nachfolger Haydns um deswillen ganz besonders berufen, jenen ersten

großen Durchbruch des Dilettantismus anzubahnen, weil sie in einer so nüchternen, klar verständigen, dabei gar hellfreundlichen Weise musizierten. Haydn selber hatte Logik in den musikalischen Satz gebracht, die vordem so abgerissene Gliederung desselben zu wohlgefügten Gruppen vereinigt, dem wahren, einfachen und natürlichen Ausdruck seine Rechte in der Tonkunst wiedererobert. Ganz naturgemäß thaten sich seine Schüler zu einer Genossenschaft *musikalischer Rationalisten* zusammen. Die einfach verständliche, nach einerlei Muster reinlichst durchgeführte Arbeit vereinigte sie zu einer Schule. Ein sinnig gemütlicher Grundzug und ein von Haydn ererbter Anflug leichten Humors gaben ihren Werken Anmut und Gefälligkeit. Diese göttlichen Philister waren ganz die rechten Leute, um bei dem großen Publikum, namentlich bei dem damaligen, noch etwas spießbürgerlichen, entschieden durchzuschlagen. Der Dilettantismus, welcher aus ihren Werken Nahrung sog, war demgemäß ein ganz harmloser, dem die Kunst als ein ordnendes, beruhigendes, genügsames, wenn auch bisweilen etwas sprödes oder selbst langweiliges Wesen erschien.

Gyrowetz, als der jüngste in der Genossenschaft Haydnscher Schüler, griff schon etwas mehr in die moderne Sphäre herüber, er begann namentlich jener trockenen, ehrsamen Sprödigkeit des Satzes eine Beimischung weicher, lyrischer Sentimentalität zu geben und durch die fleißige Benutzung französischer Tanzrhythmen, namentlich in der graziösen Rondoform,

einen einschmeichelnden Ausdruck zu gewinnen. Dadurch sicherte er sich seine Popularität, in welcher ihm wenige Zeitgenossen gleichkamen.

Wenn wir aber sagen, daß sich Gyrowetz in der Ausarbeitung seiner Rondos nicht selten an französische Themen anlehnte, dann möge man dies nicht verwechseln mit der Art und Weise, wie heutzutage von deutschen Komponisten die deutsche Schreibart durch bunte französische Flicklappen verunziert wird. Es waren damals noch die reineren und keuscheren Formen französischer Volkslieder und Tanzmelodien, wie wir sie auch bei Cherubini und Mehul, bei Boieldieu und Nicolo Isouard in so reizender Weise ausgebeutet finden, welche bei den Meistern der Wiener Tonschule nicht selten in die deutsche Schreibart herüberklingen. Denn die ganze Richtung zeigte überhaupt einen gewissen Hang zum musikalischen Kosmopolitismus. Hatte doch schon Haydn gern ungarische Themen und Zigeunerweisen in seine Kammermusik verarbeitet, Mozart mitunter ganz absichtlich und bewußt einen rein italienischen Gesang einfließen lassen, Pleyel eine Reihe Klaviertrios mit sogenannten „schottischen" Rondos geschrieben, Dussek Werke derselben Art mit Rondos „alla cosacka", auch der Rondos „alla turka", die wir schon bei Mozart finden, nicht zu vergessen, wie der „polnischen" Rondos, die schon in der Kammermusik der alten Mannheimer Tonschule aus der Mitte des 18. Jahrhunderts vorkommen und später als ausgeführte Polonaisen zu Virtuosenkonzertstücken erweitert wurden. Ja man kann noch weiter hinaufgehen und denselben

kosmopolitischen Zug auch in den aus den Tanzweisen des verschiedensten nationalen Ursprunges zusammengesetzten Suiten Bachs und Händels finden. Streng und rein national ist überhaupt nur die italienische Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewesen.

Genug, jener Kosmopolitismus der Jünger Mozarts und Haydns paarte sich ganz gut mit ihrem verständigen Wesen, wie ja die ganze rationalistische Geistesrichtung der Zeit dem Phantasiebild eines abstrakten Weltbürgertums zugethan war. Nun ist zwar die moderne deutsche Musik ihrer großen, d. h. mittelmäßigen Masse nach eben auch noch nicht sonderlich spröde gegen jedwede Ausländerei und zeigt von einem echt nationalen Gepräge selten eine Spur. Allein der große Unterschied besteht darin, daß jene älteren Meister die frischesten volkstümlichen Urelemente fremder Setzkunst in die deutsche herübertrugen, während die neueren vorwiegend die lächerliche Fratze der konventionellen ausländischen Formen nachäffen.

Und hier komme ich bei dem Punkte an, der uns in höherem kulturgeschichtlichen Betracht auch die Leistungen der geringeren Genossen der Wiener Tonschule so anziehend erscheinen läßt, der uns allein das wunderbar Umfassende und Durchgreifende ihres Einflusses erklärbar macht. Sie wagten es, was vorher für eine große künstlerische Plumpheit und Trivialität gegolten hätte, sich unmittelbar an den Grundton des *Volksgesanges* anzulehnen, ja die besten, wie Mozart und Haydn, gingen noch weiter, sie sprengten den engen Bann des altmodisch versteiften Satzes mit kühner

Hand, sie pflanzten das Volkslied mitten hinein in die instrumentale Kunst.

Ueber diesen innigen und ursprünglichen, vor allen von Haydn wiederhergestellten Zusammenhang der Volksmusik mit den höheren Formen des Instrumentalsatzes habe ich mich in meiner Abhandlung über das Volkslied (im 3. Bande der Gegenwart) in folgender Weise ausgesprochen:

„Zu der Zeit, wo Quartett und Symphonie noch eine so viel durchgreifendere Rolle spielten zur Bildung und Veredlung der deutschen Gesellschaft und des deutschen Hauses, *wurzelten eben aber auch diese gediegensten Formen der höheren Instrumentalmusik noch tief in ihrem ursprünglichen, volkstümlichen Boden.*

Denn Symphonie, Quartett und Sonate sind von Haus aus gar keine so künstlich ausgebauten Tonstücke, sie entwickelten sich vielmehr unmittelbar aus der Tanzmusik, und zwar aus den alten nationalen Tänzen, welche ja bekanntlich aufs innigste mit dem Volksliede verwachsen, ja eigentlich nur als die Uebersetzung derselben in den Instrumentalsatz zu betrachten sind. In den ältesten Suiten und Sonaten finden wir als ersten Satz eine Fuge, als zweiten ein einfaches Lied, zumeist „Aria" überschrieben, als dritten den Menuett, als vierten eine Allemande oder ein Rondo, Giga, Siciliana u. dgl. Selbst als Einleitung zum ersten Satz, der Fuge, kommt manchmal ein Tanzstück, nämlich die gravitätische spanische Sarabanda vor.

Diese vier Sätze sind denn auch vollständig in die ausgebildete Form der Sonate, des Quartetts und der Symphonie übergegangen. Wie der erste Satz die Fuge, die abstrakteste Tonform enthält und, gleichsam als Vertreter der idealistischen Richtung, mit den rein volkstümlichen Motiven der anderen drei Sätze nichts gemein hat, so blieb auch der erste Satz der modernen Symphonie für die ernste Gedankenfülle, die harmonische Kombination, für die breite Entfaltung einer kunstgerechten musikalischen Dialektik vorbehalten. Der zweite Satz, das einfache Lied, ward zum modernen Adagio. Wenn Haydn in seinen zweiten Sätzen oft ein Allegretto oder Andante vorzieht und dasselbe im Stile eines naiven, halb heiteren, halb sentimentalen Volksliedes behandelt, so blieb er damit der ursprünglichen Tendenz des zweiten Satzes am meisten treu, während Mozart ein ausgeführtes Adagio in Geltung brachte, welches vielmehr den idealistischen Charakter des ersten Satzes, nur in mehr lyrischer Auffassung, wiederholte. Hierin schlossen sich die späteren Meister fast allesamt an Mozart, so daß die frühere Bestimmung des zweiten Satzes, nämlich eine einfache, getragene Liederweise wiederzugeben, ganz und gar verwischt wurde. Der dritte Satz, der Menuett, wurde bis gegen die neuere Zeit hin als der einzige Rest eines wirklichen und förmlichen Tanzstückes in der Symphonie beibehalten. Denn die Menuette in Mozarts und Haydns Symphonien z. B. ahmen nicht bloß den Charakter des gleichnamigen Tanzstückes nach, sondern sind häufig ganz auf den Tanz berechnet und

wurden auch als Tanzmusik benutzt. Dabei geschah es zugleich, daß die ursprünglich rein französisch-nationale Form des Menuett von jenen deutschen Meistern zu einer eigentümlich deutschen umgebildet wurde, ebenso wie Boccherini den Menuett ganz im Geiste der italienischen Nationaltänze bearbeitete, so daß man sagen kann, der Menuett — überhaupt die merkwürdigste und bildungsfähigste aller Tanzmusikformen — sei ein Eigentum sowohl des deutschen und italienischen, wie des französischen Volksgeistes. Erst Beethoven fand den schlichten Menuett nicht mehr zureichend für seine Gedankenfülle, für seinen Drang nach weit ausgreifenden, breit angelegten Formen. Durch ihn brach das kunstvoller und reicher gebaute Scherzo als dritter Satz an der Stelle des Menuett sich Bahn; allein so unübertrefflich anmutig, naiv, humoristisch die Beethovenschen Scherzos auch immerhin sind, schwand doch mit ihnen das letzte Ueberbleibsel eines volkstümlichen Tanzstückes aus der Symphonie. Beethovens Nachfolger gingen noch weiter. Spohr suchte das Scherzo mit sentimentaler Grazie, Onslow mit barocken Gegensätzen, Mendelssohn mit einer sprudelnden Fülle geistreicher Wendungen auszustatten. Diese und viele andere Meister leisteten dabei in ihrer Art Vortreffliches, aber von der volkstümlichen Grundform des dritten Satzes kam man immer weiter ab. Und doch war gerade dieser Menuett, den die alten Wiener Meister in so tausendfältig verschiedener Art unermüdlich bearbeiteten, ein wesentliches und unersetzliches Vermittelungsglied gewesen, durch welches das große

Publikum zu den höheren Gattungen des Instrumentalsatzes hingezogen wurde. Es war gleichsam die Konzession, welche die alten Tonsetzer dem Volk machten, indem sie im dritten Satze ganz in seiner Weise mit ihm sprachen, damit es nun auch in den übrigen Sätzen des ernsten Symphoniewerkes dem tieferen Gedankengang eine aufopfernde Achtsamkeit schenken möge. Und so geschah es in der That.

Das Rondo, welches aus den alten Allemanden, Gigen u. s. w. hervorging, wirkte gleichfalls lange Zeit ganz besonders mit zur Aufnahme und Verarbeitung des Volksliedes, des nationalen Tanzes und verwandter Motive in der Symphonie und Sonate. Man legte dem Schlußsatz die Grundmelodie des französischen Rondo, der südländischen Romanze, der Siciliana, der Polonaise, wie des deutschen Liedes unter. Allein in dem Maße, als man davon abkam, die Symphonie als einen bloßen Komplex von vier verwandten Tonsätzen (Mozart-Haydnsche Periode) zu fassen, vielmehr dieselbe als eine organische, in dramatischer Steigerung sich entfaltende Einheit (Beethoven) betrachtete, fiel auch mehr und mehr der Beruf des Schlußsatzes weg, der Träger einer volkstümlichen Melodie zu sein. Denn während das Rondo früher, seinem Ursprunge aus einem nationalen Tanzstücke getreu, meist den heiteren, leichten Charakter trug, suchte man von nun an den Höhepunkt dramatischer Wirkung in dem Schlußsatze zu erreichen.

Dies ist ein sehr einleuchtender Fortschritt, den die höhere Instrumentalmusik durch Beethoven ge-

wonnen, allein ebenso einleuchtend ist es, daß die alte klare, durchsichtige und populäre Sonatenform dadurch so ziemlich aufgehoben und ihre Abstammung von dem Volkslied und dem Tanzstück vollends unkenntlich gemacht wurde."

Von jenem unsterblichen Verdienste Haydns, den Volksgesang und die volkstümliche Tanzweise in die erweiterten Formen der Symphonie, des Quartetts und der Sonate wieder aufgenommen zu haben, ging nun auch auf seine Nachfolger, auch auf unseren Gyrowetz, ein wohlgemessenes Maß des Anteiles über.

Das ist der Schlüssel zu der erstaunlichen Popularität aller dieser Jünger Haydns. Um dieses einzigen guten Werkes willen sind ihnen viele Sünden vergeben, auch ihr Rationalismus, auch ihre glatte Formspielerei, über welcher ihnen manchmal der eigentliche Kern der Musik abhanden gekommen ist. Sie konnten langweilig werden, und das ist der ehrliche Gyrowetz häufig gewesen, oberflächlich, und das war er auch nicht selten, sie konnten sich teilweise handwerksmäßig ausschreiben, auch dies ist unserem Gyrowetz zuletzt passiert, sie konnten mit dem Dilettantismus buhlen, statt daß sie ihn hätten beherrschen sollen, und das war für Gyrowetz just die größte Klippe; aber eins konnten sie nicht: — sie ließen ihre Musik nicht giftig werden, nicht korrupt und korrumpierend, nicht lüderlich, nicht sinnlich lüstern und überreizt, ihre einfältige Musik konnte nicht ertrinken in jener blasierten Vornehmthuerei, worin so viele spätere Modekomponisten untergegangen sind: vor alledem schützte

sie der Geist des schlichten Volksliedes, in dem sie ihre Werke aufgebaut. Und auch bloß einzig deshalb spreche ich hier von Gyrowetz, als dem zuletzt Dahingegangenen aus einer Zeit, wo die Musik noch einfältig sein durfte, selbst dann, wenn sie in alle Schichten der Gesellschaft durchdringen wollte.

In neuerer Zeit haben große Meister, weit größere als der bescheidene Gyrowetz, versucht, die Tonkunst im echt volkstümlichen und nationalen Geiste zu reformieren. In der einfachen Liedesform, im vierstimmigen Gesang drangen sie durch mit dieser edlen Tendenz, sie wurden populär: im kunstreicheren Instrumentalsatze nicht. Seit den Tagen, wo die alte Wiener Tonschule mit Gyrowetz abschloß, ist die Instrumentalmusik, welche zu den Massen und in die weiteren Kreise des Dilettantismus eindringt, von Tag zu Tag flacher und korrumpierter geworden. Was half es, daß nachher so hohe Meister und Muster, wie Beethoven, wie Spohr und Mendelssohn, die instrumentale Kunst nach allen Tiefen und Höhen erweiterten, das große Publikum begriff sie nicht, und auf jene ästhetisch geringe, aber kulturgeschichtlich unendlich wichtige Musik, auf jene tausend kleinen Werke für das Haus, für die Schule, für den Tanzsaal, für den Kriegsdienst und die Parade, welche von den größeren Künstlern verachtet, dennoch zumeist maßgebend für die allgemeine musikalische Bildung werden, hatten sie keinen Einfluß. Die populäre Instrumentalmusik ist seit den Tagen von Pleyel und Gyrowetz in eben dem Grade ungesund und nichtsnutzig geworden, als das Lied und

der vierstimmige Gesang sich geläutert und zu einer der reinsten Blüten des nationalen Geistes entfaltet hat.

Die Strafe dafür ist nicht ausgeblieben. Zu geschweigen des Nachteiles, der dem Gemütsleben und der Sittlichkeit der Nation aus diesem Verfalle erwachsen ist, wurde der Einfluß der deutschen Instrumentalmusik nach außen zum großen Teile gebrochen. Wo wir früher Tribut erhoben, da sind wir jetzt tributpflichtig geworden. Gyrowetz ist in der stolzen Reihe deutscher Tonkünstler nur ein sehr kleiner Meister, und doch beherrschten seine Werke ehedem in Paris und London den musikalischen Markt. Ein Pariser Musikverleger (Imbault) kaufte den ganzen Verlag der Gyrowetzschen Arbeiten an sich. Aehnlich hatte unter den Zeitgenossen Rosetti und Neubauer, ähnlich Pleyel in Paris den günstigsten Boden zur Predigt ihres gemütlichen Evangeliums deutscher Tonkunst gefunden. In London wurde Gyrowetz gefeiert wie vordem Pleyel, Haydn und Händel, wie nachgehends Weber und Mendelssohn. Er war, wie gesagt, nur ein kleiner Meister und doch beugte sich das Ausland nicht etwa vor seinem Genius, sondern vor der unwiderstehlichen Macht einer volkstümlichen deutschen Musik, die bei ihm von größeren Vorbildern herüberhallte.

Dieser Einfluß deutscher Instrumentalmusik auf das Ausland setzte sich bei den späteren großen Meistern freilich bei den Künstlern und Kennern fort, und so finden wir, daß auch heute noch im Konservatorium zu Paris die Symphonien Beethovens und Mendelssohns mit Eifer gepflegt werden. Dagegen sind wir

jetzt unendlich weit davon entfernt, daß unsere Instrumentalmusik in Frankreich noch populär wäre wie ehedem. Sie ist in der Regel nur ein Objekt für Kenner, ein Gegenstand gelehrten Studiums oder des Genusses der wahrhaft Gebildeten. Kein Mensch in Paris denkt mehr daran, Salonmusik, Tanzmusik, Militärmusik aus Deutschland zu holen; wir müssen dagegen die Schmach erleben, daß unser Dilettantismus vielfach nur von den Brosamen sich sättigt, die von dem Tische der Pariser Musiker und der italienischen Opernschreiber abfallen. Es ist ein schlechter Beweis für den materiellen wie für den intellektuellen Wohlstand eines Volkes, wenn es da fremde Waren mit schwerem Verluste einführt, wo es früher die eigenen Produkte mit gutem Gewinne ausgeführt hat.

Wenn wir nun finden, daß ein an sich so bescheidenes Talent, wie Gyrowetz, doch seiner Zeit so ausgedehnte Erfolge erringen konnte, dann kommen wir von selbst zu dem Gedanken, daß es uns nicht sowohl an tüchtigen Männern fehle, als an der rechten Art, die Sache anzupacken. Was hat denn Gyrowetz geschrieben? Ganze Dutzende von Symphonien, ganze Dutzende von Quartetten und Quintetten, Dutzende von Liederspielen und weiter eben nichts. Er beschränkte sich auf einen engen Kreis, hier war er zu Hause, hier fühlte er sich sicher, hier ward er erstaunlich produktiv. Unsere Musiker produzieren in allem etwas; Gyrowetz in wenigem vieles. Er war kein sonderlicher Techniker, er hat oft große Schnitzer gemacht, wie er durchschnittlich wohl recht leichtfertig

gewesen ist, aber trotzdem müssen wir die Sicherheit und Selbstgewißheit bewundern, mit welcher er so leicht und leichtfertig zu arbeiten weiß. In seiner oberflächlichen Technik war er durch die Konzentrierung seines Talentes so ganz und gar Herr und Meister, daß er nicht nur sich selbst, sondern auch die Kritik täuschen konnte, denn seine Technik nimmt sich dadurch — aus einiger Entfernung — ganz wie eine solide aus. Vieles hat er nicht gewußt und nicht verstanden, was alles ganz ordinäre Musikanten jetzt viel besser wissen als er; aber eines hat er wenigstens gewußt — was Musik ist, und das wissen jetzt viele unserer tüchtigsten Meister nicht mehr. Sie wollen in Tönen dichten und malen und schauspielern, nur nicht schlechtweg Musik machen.

In einer „Symphonie phantastique" will uns Berlioz das Leben eines Künstlers durch bloße Orchestermusik zeichnen. Beim vierten Satz („Marche au supplice") soll sich der Hörer laut Vorschrift des Programmes folgendes denken:

„Der Künstler wird inne, daß seine Liebe unverstanden geblieben; er vergiftet sich mit Opium. Die Dosis ist aber zu schwach; statt ihn zu töten, versenkt sie ihn in einen Schlaf, den die schrecklichsten Träume begleiten. Er träumt, daß er seine Geliebte getötet habe, daß er verurteilt, daß er zum Schaffot geführt werde und, — daß er seiner eigenen Hinrichtung beiwohne — 2c."

Zur Buße für solche „Symphonies phantastiques" wird vielleicht Herr Hektor Berlioz dereinst im Fege-

feuer dazu verdammt werden, fünfundzwanzig Symphonien von Gyrowetz aus den Orchesterstimmen in Partitur zu schreiben, und so weiter aufsteigend Pleyel und die übrigen zu traktieren, bis er zuletzt zu Mozart und Haydn hinaufkommt, wo er dann erkennen wird, daß diejenige Instrumentalmusik die beste ist, bei welcher man sich — im Sinne von Berlioz — gar nichts denken kann.

Der Verfall und die Verflachung der Wiener Tonschule war bei Gyrowetz bereits eine vollendete Thatsache, und doch wußte er noch den alten Einfluß seiner Vorbilder in Deutschland und im Auslande zu bewahren. So mächtig war die bewegende Kraft, welche Haydn dem deutschen Instrumentalsatze eingepflanzt, und doch war diese bewegende Kraft ein so gar einfaches kleines Ding gewesen. Auch Kalkbrenner, welcher Gyrowetz nur um wenige Wochen im Tode vorangegangen, gehörte zu den äußersten Ausläufern und zu den Verflachern der Wiener Tonschule. Aber wie ganz anders steht er schon da neben Gyrowetz! Jene bewegende Kraft war ihm bereits ganz abhanden gekommen, das volkstümliche Element verloren gegangen, nur die Formen und Formeln geblieben; er bildete sie weit reicher, weit glänzender aus als Gyrowetz, er spitzte sie aufs äußerste zu, die Seele seines Wesens war das, was die Philologen elegantia nennen, er sprach das reinste ciceronianische Latein auf dem Klavier, er war auch weit weniger trivial, weit modischer, weit gefälliger als der mitunter etwas zopfige Gyrowetz, und doch war er nur ein Salonvirtuose und ist

niemals ins Volk gedrungen. Er lebte und wirkte in Paris, er war gefeiert bei den Franzosen, und doch hat er keinen Sieg für die deutsche Tonkunst in Frankreich erfochten, im Gegenteil: er hat dazu beigetragen, daß wir die Oberherrschaft in der instrumentalen Kunst zu seiner Zeit im Auslande verloren haben. Dieser Gegensatz der zwei gleichzeitig verstorbenen Meister fordert wohl zum Nachdenken auf, und in Erinnerung an jene bewegende Kraft des Volksliedes im Instrumentalsatze stellen wir die Sache den Musikern anheim zur mehreren Erwägung.

Wer im Gegensatz zu Gyrowetz, der in seinen späteren Produktionen bereits die Abgelebtheit der Wiener Tonschule charakterisiert, einen noch vollauf jugendlichen, in den Formeln der Schule noch nicht befangenen Jünger Haydns kennen lernen will, der studiere die größeren Instrumentalwerke des Antonio Rosetti.

Nach Abstammung und Sinnesart ein Deutscher, hat Anton Rösler aus einer Künstlergrille den italienischen Namen Rosetti angenommen, und doch lassen uns seine Werke diese Grille fast wie ein Symbol erscheinen. Alles Süße, Milde, Sangreiche des Epikers Haydn sucht Rosetti in einen heiteren Erguß instrumentaler Lyrik umzugestalten. Sein Grundcharakter ist holde, innige, jugendliche Weiblichkeit. Wo er den Ton der Klage und des Schmerzes anstimmt, scheint es ihm nie recht ernst zu sein, und der Schalk lauert dahinter. Seine Technik hat noch durchaus nicht das schablonenhafte, das langweilige konventionelle Formen-

wesen der späteren Schüler Haydns. Sein Perioden-bau ist vielmehr oft so kurz zusammengepackt, daß er an Haydns frühere Periode erinnert, wo man noch zufrieden war, wenn ein melodischer Satz in vier bis sechs Takten sich abschloß. Er ist der deutsche Boccherini. Er starb frühe, noch bevor die politischen, sozialen und künstlerischen Folgen der französischen Revolution über Deutschland hereinbrachen. In dieser Zeit des Kampfes mußte der vordem so gefeierte harmlose, sinnige Sänger vergessen werden. Ich spreche nicht von den Versuchen Rosettis im Oratorienstile, noch von seiner Konzertmusik für Soloinstrumente, die der Mode und dem Zeitgeschmack verfallen ist, noch von seinen Quartetten, die, fast auf die vorhaydnsche Schreibart zurückgehend, zu arm und dürftig sind für unsere mit Recht gesteigerten Anforderungen; aber seine größeren Symphonien halte ich für Meisterstücke in ihrer Art und bin überzeugt, daß diese keuschen, im vollsten Sinne liebenswürdigen Tondichtungen weit mehr als die Werke irgend eines anderen der hier geschilderten Schüler Haydns geeignet wären, auch die Gegenwart noch freundlich und herzlich anzusprechen. Es haben diese Symphonien durchaus nichts mit der handwerksmäßigen Schablonenarbeit gemein, die uns bei Pleyel und Gyrowetz so häufig abstößt. Sie sind vielmehr selbständige Versuche, das lyrische Element durchweg und in aller Fülle der Anmut dem ernsten Symphoniensatze zu gewinnen, originell instrumentiert, sangbar in der Stimmführung und oft durch allerlei geistvolle harmonische Feinheiten überraschend. Viele

Werke dieser Art hätte Rosetti nicht schreiben können, ohne sich zu wiederholen, darum war es gut, daß er im besten Mannesalter gestorben ist.

Namentlich achtete ich es als einen großen Gewinn für unsere musikalische Erziehung, wenn man die besseren und reicheren Arbeiten Rosettis zur Ausbildung unserer Jugend wieder nutzbar machte. Denn seine Tondichtung ist oft eine wahre Kinderpoesie. In ihrer Reinheit und anmutigen Einfalt muß sie ein unverfälschtes jugendliches Gemüt vor allen fesseln. Mit welchen krankhaften, frivolen, überreizenden musikalischen Produkten einer zerrissenen, von giftigen Stoffen zerfetzten Zeitstimmung führen dagegen unsere meisten Musiklehrer, die eben bloße Musikanten und keine Pädagogen sind, die Jugend in das Heiligtum der Kunst ein!

Rosetti kopierte Haydn mitunter absichtlich, wie das fast alle seine Richtungsgenossen gethan, und jedenfalls stand er diesem Vorbild an Zartheit der Empfindung und Feinheit des Ausdruckes näher als andere bekanntere Schüler, die des Meisters Art so recht handwerksmäßig im Griff hatten. Das gilt namentlich von Pleyel, der in Haydnscher Manier, wie man sagt, dem Teufel ein Ohr abschrieb und mit Werken, in denen Haydns Formalismus, nicht aber Haydns Geist herrschte, ganz Deutschland, ja halb Europa jahrzehntelang überschwemmte.

Wenn Pleyel zuletzt den Stil Haydns nachahmte, wie der Kammerdiener die Manieren seines Herrn, und Haydn sich dadurch geschmeichelt fühlte und den

federfertigsten Schüler auch für seinen besten Schüler erklärte, so ist dieses Urteil freilich sehr menschlich, aber es darf den Kunstrichter nicht irre machen. Und es fiel für jenes Lob eine schwere Rache auf Haydns Haupt zurück, denn gerade die fabrikartige Nachahmung, wie sie Pleyel betrieben, brachte die edlen Haydnschen Formen in Verruf. Man ließ das Original die Schwächen der Kopie entgelten und fand zuletzt den ganzen Stil hölzern und abgedroschen, wo doch nur der Famulus Wagner des großen Meisters hölzern und abgedroschen geworden war.

Rosetti ist in seinen kleineren Arbeiten oft technisch viel schwächer als Pleyel, aber er war kein lederner Philister, wie dieser es zuletzt geworden, darum steht er auch in der Technik seiner größeren, eigenen und ganzen Werke doch wieder weit höher als Pleyel.

Pleyel hatte drei Perioden in seiner künstlerischen Entwickelung. Seinen Ruhm gründete er durch Werke, die er größtenteils vor dem dreißigsten Lebensjahre verfaßte. Damals gehörte er noch ganz der Schule Haydns an, nicht bloß in den technischen Wendungen der Schreibart, sondern auch im ästhetischen Maß, in der Zucht der Schule. Wie ein Schriftsteller, der seinem Namen erst Autorität schaffen muß, Doktors- und Professors- und Geheimeratstitel, seine Ritterschaft von Orden und seine Mitgliedschaft von Akademien und Societäten auf dem Titelblatt seiner Bücher anbringt, so schreibt sich Pleyel vor seinen Quartetten einfach und doch nicht minder stolz: „élève de Haydn." Diese Werke sind zierlich, anmutig, frisch,

sie zeigen die Liebenswürdigkeit der Haydnschen Schule in noch einschmeichelnderen Zügen, als wir sie bei Haydn selbst finden, freilich aber auch mit minderer Tiefe der Gedanken. Eine Thatsache charakterisiert diese Werke: Pleyel drang mit ihnen in Italien durch, er machte die Haydnsche Schule bei den Italienern populär. Sein berühmtes Quintett in F-moll erinnert im ersten Satze an den einfach edlen und doch auch großen tragischen Stil, in welchem Sacchini mehrere seiner besten Opernsätze geschrieben hat; es steht dabei freilich niedriger im Punkte der Originalität, aber höher in der reinlichen, durchsichtigen, harmonischen Architektonik des Satzes. So sind auch unter den ersten acht Symphonien Pleyels wahre Perlen einer frischen, zierlichen, im heiteren Spiele einer fruchtbaren Phantasie aus einem Gusse geschaffenen Instrumentalmusik. In den Geigenstimmen quillt Gesang gleich dem eines Cimarosa und Paesiello. Aber fast mit jeder späteren Symphonie wird es schon bedenklicher. Etwa die zwei nächsten Dutzend — denn Pleyels Werke muß man nach Dutzenden zählen — zeigen diese guten Eigenschaften noch in überwiegendem Maße; aber die Formen werden schon breiter, ohne daß der Inhalt tiefer würde. Der Stempel der Manier ist schon deutlich gegeben.

Der Komponist geht mit raschen Schritten in seine zweite Periode über. Seine Kammermusik wird eine Konzert- und Virtuosenmusik. Er verdirbt seine besten Gedanken durch jene endlosen trivialen Läufe, Schnörkel und Kadenzen, die uns namentlich in seinen Klavier-

werken mit Recht so unausstehlich geworden sind. Man bedauert um der einzelnen anmutigen Perioden willen, die von diesen Schling- und Wucherpflanzen der Musikantentechnik erstickt werden, daß man nicht — mit dem Pfarrer im Don Quichotte zu reden — etwas Rhabarber anwenden kann, um die überflüssigen Koloraturen gelind abzuführen. Es blieben dann noch immer ganz nette Musikstücke übrig. Den Fachmusikern jener Zeit wird freilich die Sache ganz anders vorgekommen sein — hat sich doch selbst Mozart in seinen Klaviersachen manchmal etwas hineinlocken lassen in solches leidige, der Zeit verfallene Läufe- und Trillerwerk. Man wird gemeint haben, um mit einem bezeichnend einfältigen Ausdruck unserer heutigen Musiker zu reden, es seien diese komplizierteren, von Noten geschwärzten, technisch schwerer spielbaren Partituren doch „musikalisch interessanter", als die früheren einfachen Arbeiten, die jeder Dilettant geigen konnte. Wie wenn musikalisch interessant sein könnte, was ästhetisch verwerflich ist, — eine bloße Formspielerei ohne innere Notwendigkeit! Musikalisch interessant ist, wenn man mit wenig Mitteln Großes wirkt, nicht umgekehrt, wenig mit einem ungeheuren Aufwand von Mitteln. Pleyel stand in dieser zweiten Periode im Mittagspunkte seines Ruhmes. Er beherrschte das Konzert, wie Kotzebue das Theater. Die große Masse schätzte ihn eine Weile selbst höher als einen Mozart und Haydn. Schon war Pleyel zu dem bedenklichen Ruhme gekommen, ein Modekomponist zu sein. Die Haydnsche Schule machte in seinen leichten

Werken die Reise um die Welt, die Engländer importierten Pleyelsche Musik in ihre Kolonien jenseit des Aequators. Aber 1796 erzeigte man Pleyel auch schon die etwas zweideutige Ehre, in Paris seinen Namen als den eines Komponisten zweiten Ranges, der sich um die Verherrlichung der Nationalfeste der Republik verdient gemacht, öffentlich zu proklamieren.

Man hat gesagt, Pleyel sei daran zu Grunde gegangen, daß er dem Dilettantismus dienstbar geworden. Es fragt sich aber, was man unter Dilettantismus versteht. Sind Dilettanten die gebildeten Kenner und Freunde der Musik, dann ist Pleyel in der That nur so lange ein echter Musiker gewesen, als er für diese Dilettanten schrieb. Begreift man aber unter Dilettanten diejenigen Musikanten, welche von der ästhetischen und historischen Grundlage ihrer Kunst nichts verstehen und nichts verstehen wollen und lediglich auf das Technische handwerksmäßig losarbeiten, dann ist Pleyel allerdings durch diesen ästhetischen Dilettantismus, nämlich durch das Musikantentum, zu Grunde gegangen. Das wurde klar in seiner dritten Periode, wo er sich dann bloß noch in einem toten technischen Formelwesen bewegte und schließlich dem schlechten Dilettantismus nach beiden Seiten verfiel, dem technischen wie dem ästhetischen. Sein Ausgang ist eine Warnung für die modernen Musiker, die ihn verachten und doch denselben Weg gehen, den er gegangen, die aber aus seinen früheren Werken noch gar viel Tüchtiges lernen können, wofern sie genug

Geist und ästhetische Bildung besitzen, um auch nur Pleyels Op. 1 historisch zu verstehen, sechs allerliebste Quartette voll Anmut und Klarheit, und so naiv, wie sie heute bei allem Glanze des modernen Machwerks keiner mehr schreiben kann.

Man versuche nur einmal die ältesten Quartette und Symphonien Pleyels wieder zu spielen; man wird dann sehen, wie viel unsere Zeit wieder abgelegt hat von den Vorurteilen der romantischen Schule, die jene Werke in Acht und Bann gethan, und wird fast glauben, daß dieselben durchs Liegen besser geworden seien wie die Winterbirnen.

Als eine Originalfigur erscheint in unserer Gruppe Paul Wranitzky. Er nimmt als Instrumentalkomponist ungefähr dieselbe Stelle ein, welche Wenzel Müller unter den dramatischen Tonsetzern behauptet. Den Ton der Wiener Lokalposse hat er mit großer Gewandtheit nicht bloß auf die niederen Gattungen des Instrumentalsatzes, sondern selbst auf Symphonie und Quartett übertragen!

Unser Zeitalter, welches die Symphonie fast nur im Geiste Beethovenscher und Mendelssohnscher Idealität zu fassen gewohnt ist, mag schwer begreifen, wie man auch den leibhaftigen Hanswurst in die Symphonie bringen könne. Und doch hat dies Wranitzky gethan. Dieser Mißbrauch, den er mit der Lust am Volksgesang getrieben, zeigt uns aber wieder, wie tief die ganze Mozart-Haydnsche Schule ihre Wurzeln in der volkstümlichen Sangesweise getrieben hatte. Wranitzky merkte es gar nicht, welch schneidender Wider-

spruch darin lag, jene natürliche Einfalt und grobe Komik des niedersten Volkstones, die eigentliche Bänkelsängerei, zur durchgehenden Grundstimmung einer Symphonie zu machen! Etwas ganz anderes ist es, diesen Ton in solchen Werken gelegentlich einmal leise anklingen zu lassen; das hat nicht nur Haydn, das hat selbst Beethoven im übersprudelnden Humor manchmal gethan. Wranitzky dagegen bietet in den Tondichtungen höheren Stils durchweg Pumpernickel. Als historisch denkwürdig ist aber diese Thatsache scharf zu betonen, daß hier das volkstümliche Element bis zu solcher Ungebühr in den Instrumentalsatz eingedrungen ist.

Ein Quartett, eine Symphonie kann nicht wohl bloßes Lokalstück sein; Wranitzky hat aber immer bloß als echter Oesterreicher für Oesterreich geschrieben. Nicht nur die zartere volkstümliche Gemütlichkeit, sondern auch den plumpen Kasperlhumor, die breite, weiche, mit sich selbst tändelnde Gutherzigkeit seiner Landsleute strebt er in den Instrumentalwerken wie in seinen Opern als stete Grundfärbung festzuhalten. Dadurch hat er so glänzendes, aber auch so schnell verhalltes Lob geerntet, namentlich in Oesterreich. Von der sinnigen Zartheit, mit welcher Haydn in Rondos und Menuetts ähnliche lokal volkstümliche Elemente zu verklären weiß, findet sich bei Wranitzky keine Spur; er ist derber Naturalist und führt stets einen breiten Pinsel, der dann bei seiner erstaunlich großen und, wie es scheint, sehr flüchtigen Produktivität weit seltener den frischen markigen Ton eines echten Kunst-

werkes fürs Volk treffen mag, als er zu platter Darstellung der Alltäglichkeit herabsinkt, wie denn der Meister auch nicht selten eine ganz ernsthafte musikalische Periode so recht in toller wienerischer Lustigkeit durch die wunderbarste Gassenhauermelodie unterbrechen läßt.

Wranitzky hat nebenbei eine ziemlich große Zahl Opern komponiert, und zu unserer Großväter Zeit paradierte sein Oberon auf allen deutschen Bühnen. Wenn wir diesen Oberon vergleichen mit dem Weberschen, der ihn rasch in die Vergessenheit gestoßen hat, dann geht uns erst recht ein Licht auf, wie wenig diese breite, behagliche und spaßhafte Wiener Musik zu der Romantik der Oper paßte. Ja, die Wranitzkyschen Opern wollen uns überhaupt heutzutage so wenig mehr anmuten, daß wir selbst dann, wenn wir uns mit größter Selbstentäußerung auf den historischen Standpunkt jener Tage zurückversetzen, kaum begreifen, wie dieselben ein Publikum zu entzücken vermochten, das bereits an Gluck, Mozart und den großen Italienern sich erbaut und durch ihre hohen Ideale zur ästhetischen Mündigkeit erhoben hatte. So allgewaltig wirkte eben doch der Zauber des damals neu gewonnenen volkstümlichen Elementes, daß man ihm selbst da nicht widerstehen konnte, wo ein wirklicher Mißbrauch damit getrieben war.

Darin aber liegt der große Unterschied zwischen Wenzel Müllers und Wranitzkys dramatischen Werken, daß Müllers Possen nichts weiter sein wollen als ergötzliche Bänkelsängerei, während Wranitzkys Bühnen-

arbeiten zum Teil sich anlassen, als müßten sie große, wohl gar romantische Opern heißen, da sie doch in der That nichts weiter sind als bloße Bänkelsängereien. Darum hören wir heute Wenzel Müllers Possen immer noch mit Vergnügen, während uns Wranitzkys Opern ganz ungenießbar geworden sind. Durch Wranitzkys wie durch Haydns dramatische Leistungen wird es uns erst recht klar, daß dieser große Meister samt seinen Schülern zur Oper eigentlich nicht berufen gewesen. Gar wohl gelang es ihnen, ihre Subjektivität in der reichen Sangesfülle zarter und tiefer Lyrik auszuströmen, gar wohl, dieselbe in dem breiten, klaren Strome klassischer Epik objektiv zu spiegeln, doch nimmer vermochten oder trachteten sie, die höhere, auch das Individuellste durchdringende Objektivität des echt dramatischen Stiles zu erreichen. Etwas vom Bänkelsänger oder vom Philister klebt immer auch den besten Opern der Schüler an. Und sollte gleich Text und lokales Kolorit alle nervenberauschende Pracht, allen göttlich trunkenen Aufschwung der glutvollsten Romantik heischen: jegliche Note wird uns dennoch mit unerbittlichem Nachdruck daran gemahnen, daß wir nicht in dem wunderbaren, farbenbunten, romantischen Märchenwald, sondern recht eigentlich mitten in Wien uns befinden. Nun aber vergleiche man die beiden großen Dramatiker jener Zeit, Gluck und Mozart, mit jenen Epikern und Lyrikern des Instrumentalsatzes und lasse sich bezaubern von den lebenswarmen charakteristischen Farbentönen in der Iphigenia, in der Armida, im Don Juan! Anerkennenswert ist es aber, daß diese In-

strumentalkomponisten zum größten Teile ihrer schwachen Seite sich recht wohl bewußt waren und sich selbst zu beschränken wußten. So ließ sich Gyrowetz klüglich bloß auf kleine Liederspiele ein, Haydn blieb meist gar bei der Marionettenoper stehen, und eine ganze Zahl seiner Schüler hat nicht einmal den Versuch im Opernstil gewagt.

Ein künstlerischer Zwillingsbruder des betriebsamen Pleyel war Franz Anton Hoffmeister. Beide fingen als Musiker an und hörten als Musikalienhändler auf.

Hoffmeister schrieb eine Unzahl kleiner Sächlein, die den Dilettanten angenehm waren, wie er selber dann auch die Tondichtung als ein halber Dilettant behandelte. Er bildet recht eigentlich den Uebergang zu jenen modernen Musikern, die ihr Talent mit allerhand kleinen Modewaren hausieren gehen lassen. Er zeigt uns, wie es möglich war, daß so kurze Frist nach dem Zeitpunkte, wo der Dilettantismus erst als kunstgeschichtliche Macht in die Musik eingetreten war, fast die ganze Tonkunst sich auflösen konnte in eitel Dilettantenwerk.

In seiner Jugend war er Rechtsgelehrter, im Alter Kaufmann, zwischen beiden mitten inne lag der Musiker, aber nicht die innere Beschaffenheit seiner Werke, sondern ihre ungeheure Anzahl macht es, daß man ihn den Künstlern und nicht bloß den Liebhabern beizuzählen pflegt. Rosetti und Wranitzky brachten in der Regel das beste Werk zu stande, wenn sie ihre ganze Kraft zu dem vollen Ernst einer durchgearbeiteten Ton-

dichtung zusammenrafften, wie dann selbst der letztere von seinem Bänkelsängertone sich aufgeschwungen hat zu dem höheren Stile eines wirklich berauschenden Massenjubels in seiner großen Symphonie für die Krönungsfeier Franz' II. Bei Hoffmeister findet gerade das Umgekehrte statt. Seine größeren Symphonien sind augenscheinlich mühsam gemacht, bald von Mozart oder Haydn einen Gedanken, eine Form borgend, bald herabsinkend zu einer im pathetischen Stile ihm vorzugsweise eigenen Charakterlosigkeit. Dagegen hat er kleinere Orchesterwerke aller Art, Solostücke für jedwedes Instrument mit flüchtigem Pinsel hingeworfen, die sich mitunter durch ihre frische Beweglichkeit eigentümlich auszeichnen.

Der alte Hoffmeister soll ein strenger, exemplarisch rechtschaffener Mann gewesen sein, aber ich glaube, seine Manen werden mir nicht zürnen, wenn ich ihm vorzugsweise die Meisterschaft zuerkennen möchte in dem gedankenlosen Leichtsinn, mit welchem er über den künstlerischen Inhalt der Komposition hinausging, während er den mechanischen Teil des Komponierens mit wahrhaft geschäftsmäßigem Fleiß betrieben hat. Hieraus wird dann auch die ganz ungeheure Produktivität dieses Tonsetzers erst glaublich und erklärlich. Der rastlos thätige Mann hat nämlich binnen dreißig und etlichen Jahren, abgesehen davon, daß er als Kapellmeister fungierte, zwei große Musikalienhandlungen gründete und denselben mit ausdauerndem Fleiße vorstand, neben acht Opern, vielen Kirchensachen, einer bedeutenden Menge großer und kleiner Symphonien,

Quartetten, Klavierstücken u. s. w. — für obligate Flöte allein 156 Quartette, 96 Duette, 44 Trios, 30 Konzerte und 18 Quintette geschrieben!

Daraus mag man ersehen, wie erstaunlich groß die Schöpfungskraft und Lust dieser Zeit in den verschiedenen Zweigen des Instrumentalsatzes gewesen ist. Und obendrein hat, Haydns gar nicht einmal zu gedenken, Ignaz Pleyel in der zahllosen Schar seiner Instrumentalwerke den Hoffmeisterschen Reichtum mindestens um das Dreifache überboten, Gyrowetz vielleicht um das Doppelte! Solch übergroße Fülle des Schaffens, solch nimmer rastender Drang zu Gunsten einer einzigen Gattung, der doch auch in der Empfänglichkeit des damaligen Publikums von vornherein einen Anhalt mußte gefunden haben, führte zwar allmählich zur Veräußerlichung und Verflachung, zu handwerksmäßigem Betrieb, so daß die Wiener Schule in ihren jüngeren Sprößlingen in der angelernten Technik erstarrte, allein er bekundet auch aufs schlagendste, welch unleugbarer, tief gegründeter Beruf zur Instrumentalmusik jener Periode eingeboren war, und weist uns zurück auf dieselbe, als die reichsten Quellen bergend, wenn es gilt, die moderne instrumentale Kunst in ihrer historischen Entwickelung zu studieren.

Als Schlußfigur in unserer Gruppe der göttlichen Philister stehe ein gar wunderlicher Heiliger: Franz Neubauer. Während die Genossen seiner Richtung meist exemplarisch rechtschaffene Leute und gesetzte, ruhige Bürger waren, bildet er schon den Uebergang zu jenem modernen Künstlertum, bei welchem etwas

soziale Verkommenheit als ein Wahrzeichen der Genialität vorausgesetzt wird. Der Philister kämpft in ihm mit dem genial lüderlichen fahrenden Kunstproletarier. Von stets übersprudelnden, alles Maß und alle Schranken zersprengenden Künstlerlaunen besessen, hat er sich halb zu Tode komponiert und halb zu Tode getrunken. Pleyel, obgleich er zehnmal mehr schrieb als Neubauer, komponierte sich nicht zu Tode, sondern bloß zum reichen Mann. Gewaltige Blitze des echten Genius flammen hie und da auf in Neubauers Werken, aber zumeist nur, um alsbald in gedankenloser Trivialität oder in wüster Unordnung zu erlöschen. Es ist ihm mitunter gelungen, Gedanken in Töne zu fassen, kühn heranbrausend, zornesmutig, daß sie schier wie eine Weissagung auf Beethoven klingen, und unmittelbar daneben pflanzt sich dann wieder die platteste Alltäglichkeit, welche bis zu dem ABC der musikalischen Grammatik schülerhaft ist. So findet man meist in seinen Symphonien *einen* vortrefflich gelungenen Satz, alles übrige aber im äußersten Grade mittelmäßig. Man fühlt es da recht, wie der beklagenswerte Meister die Ausdauer niemals finden konnte, ein in Begeisterung begonnenes Werk auch in Begeisterung zu Ende zu führen. Zum Exempel hat er eine Symphonie in C-moll geschrieben, wo das Finale in C-dur genau den Eindruck macht, als hätte der Komponist im Gegensatze zu dem ersten vortrefflichen Mollsatz musikalisch schildern wollen, wie auf einen göttlichen Rausch ein höchst menschlicher Katzenjammer folgt.

Neubauers Werke sind selten geworden, denn wie

er seine glücklichen Gedanken wegwarf, so verschleuderte er auch seine ausgeführten Arbeiten. Gerade die besten sind Manuskript geblieben, viele verloren gegangen. Was im Druck auf uns gekommen ist, gibt kaum ein Bild des echten Neubauer; denn es sind meist auf Bestellung gearbeitete, nach dem Bedarf der Verleger zurechtgeschnittene Sachen, in welchen der Komponist um so trockener und ärmer erscheint, je weniger sein unsteter Geist bei dem auferlegten äußeren Zwang aus sich herauszugehen vermochte. So existieren namentlich mehrere bei André erschienene Quartette, welche ein wahres Muster klassischer Unordnung und Unsauberkeit in Anlage und Ausführung bieten. Dagegen hat sich eine Anzahl handschriftlicher und gestochener Symphonien erhalten, in welchen unter allerlei Wust wahre Perlen zu finden sind. Wie Neubauer ein Vorläufer des in unseren Tagen so massenhaft angewachsenen proletarischen, vagabundierenden Künstlertums war, so komponierte er auch als ein Proletarier. Was ihm die Not des Augenblickes abdrängte, das ward geschaffen, im nächsten Augenblicke hatte es der Meister vielleicht selber wieder vergessen. So soll er, da er die Klöster und geistlichen Stifter eine Zeitlang zu Ruhepunkten seines vagabundierenden Lebens ersah, eine große Zahl nicht unbedeutender Kirchenkompositionen geschrieben haben. Man sieht also, er war recht eigentlich Gelegenheitsdichter, doch eben nicht im Goetheschen Sinne des Wortes, sondern in dem traurigen Sinne, wie viele unserer modernen Litteraten Gelegenheitsschriftsteller sind. Nicht wenige Kompositi-

tionen entwarf er auf den Hausfluren und in der qualmigen Atmosphäre von Bier- und Weinschenken; sie atmen dann auch oft genug den Hauch dieses Luftkreises, in dem sie zur Welt gekommen. Als Neubauer in späteren Jahren zu einer gefesteteren Existenz sich durchrang, war sein Körper bereits so tief heruntergebracht, daß er die Frucht der bürgerlichen Konsolidierung für seine Kunst nicht mehr ernten konnte. Er starb bereits im dreißigsten Lebensjahre. Während die meisten Genossen seiner Richtung sich einen guten Ruf als gediegene, ehrsame Arbeiter erwarben, wenn man sie auch gerade nicht zu den selbständigsten Talenten zählen kann, steht er unter ihnen als der geniale Naturalist, der an allem Ueberfluß hatte, nur nicht an Ausdauer, gediegener Arbeitskraft, geistiger Harmonie. Von dem Lebenslauf seiner künstlerischen Genossen ist wenig zu berichten, er war meist einförmig und der Entwickelungsgang ziemlich gleichmäßig; bei Neubauer dagegen ist gerade die Irrlichtfahrt seines Lebens das anziehendste, und seine Verwirrung mit ihren Folgen macht ihn denkwürdiger als die eigentlichen Resultate seines Wirkens.

Schon der einzige Umstand charakterisiert Neubauers soziale Zerfahrenheit recht tief, daß man, ob er gleich eine große Anzahl von Kompositionen unter seinem Namen veröffentlicht hat, doch nicht weiß, wie er eigentlich geheißen, ob Franz, Johann oder Christian Neubauer!

Ich nahm darum schon in meiner sozialen Schrift über die „bürgerliche Gesellschaft" Anlaß, diesen Mu-

siker als einen Propheten des modernen Künstlerproletariats darzustellen, und schließe diese Charakterskizze mit den Worten, mit denen ich dort den merkwürdigen Mann vom sozialen Standpunkte zu zeichnen suchte.

„Der alte Neubauer, der, um als freier Künstler zu leben, bettelnd von Kloster zu Kloster zieht und, mit Schillers Geiger Miller zu reden, ‚das Konzert für 'was Warmes gibt', und für eine Nachtherberge seine Kompositionen verschleudert, die er anfangs im Weinrausche, später branntweintrunken in Kneipen oder auch auf den Hausfluren liegend abgefaßt hat — dieses denkwürdige Exempel einer tief angelegten, aber verlüderlichten Genialität ist der rechte Repräsentant des alten fahrenden Musikantenproletariats.

„Und als hätte der wunderliche Mann empfunden, daß es mehr ein sozialer als ein künstlerischer Zwiespalt sei, der in seiner und seinesgleichen Person in die Künstlerschaft geschleudert werde, forderte er seinen entschiedensten sozialen Antipoden zum musikalischen Zweikampfe heraus, den ehrsamen Bückeburger Bach, der ein so systematischer Bürger und Musiker war, daß er sich ein für allemal die Stunden festgesetzt hatte, in welchen an jedem Tage komponiert werden mußte. Hier öffnet sich dem Freunde der Kulturgeschichte eine ganz neue Welt voll der schroffsten Gegensätze. Die gemeine Redeweise sagt: Jeder Musikant habe einen Sparren zu viel im Kopfe; das heißt ins Schriftdeutsche übersetzt: Die Geschichte der Musik ist unendlich reich an sozialen Original-

stücken — und keiner hat sie noch bis jetzt nach dieser Richtung ausgebeutet."

Im musikalischen Zweikampfe mag wohl der gelehrte Bach das Feld behauptet haben, im sozialen behauptete es leider der vagabundierende Neubauer. Er bezeichnete den Uebergang von den göttlichen Philistern des 18. Jahrhunderts zu den fahrenden Genies des 19. Und ob sich gleich noch genug Philister unter den letzteren befinden, so sind doch die „göttlichen Philister" unter den modernen Musikern ausgestorben.

Zwei kleine Meiſter.

I.

Konradin Kreutzer.

(1849.)

Aus dem winterlichen Rußland kam im Dezember 1849 die Kunde zu uns, daß der Lyriker unter unseren Opernkomponisten, der sinnige schwäbische Frühlingssänger, Konradin Kreutzer, in Riga gestorben sei. Und das deutsche Volk nahm warmen Anteil an dieser Kunde, obgleich dies weder die alt gelehrten, noch die modern verkehrten Musiker begreifen konnten, denn beide behaupten — und mit Grund — der Dahingegangene sei in keinem einzelnen Stücke seiner Kunst ein großer Hexenmeister gewesen.

Kreutzer ist siebenundsechzig Jahre alt geworden. Tonsetzer, denen ihre Kunst eine so friedfertige, beruhigende Beschäftigung ist, wie sie ihm es gewesen, erreichen sonst gemeiniglich ein noch höheres Alter, aber merkwürdig ist es, daß sich der eigentliche künstlerische Ruhm des siebenundsechzigjährigen Mannes erst von den letzten fünfzehn Jahren her geschrieben hat. Eine lange Reihe von Werken hatte er seit seinem Jünglingsalter veröffentlicht, aber erst in seinem zwei-

undfünfzigsten Lebensjahre gelang es ihm, eine zündende größere Schöpfung hervorzubringen: „Das Nachtlager von Granada.“ Man hört es dieser Oper wohl nicht an, daß sie einen Zweiundfünfziger zum Komponisten hat. Sie machte ein wunderbares Glück, um so wunderbarer, da Kreutzer auch nachher kein ähnlicher Wurf mehr gelingen wollte, wie er ihm vordem nicht geglückt war. Das bezeichnet aber von vornherein aufs treffendste den Lyriker, denn dieser hängt wie kein anderer von der Gunst des Augenblicks ab. So soll Kreutzer in geweihten Stunden mit fabelhafter Geschwindigkeit gearbeitet und gerade seine schönsten, von warmem Dichterhauche beseelten Lieder so flüchtig hingeworfen haben, wie sonst nur der handwerksmäßige Kunstbetrieb schafft. Anderen Arbeiten Kreutzers fühlt man es dagegen recht unzweideutig an, wie mühselig sich der Komponist abgeplagt hat und doch nichts Frisches und Neues erfinden konnte. Diese herüber und hinüber schwankende Abhängigkeit von der Gunst der Stimmung widerspricht dem Berufe des dramatischen Tondichters, der ins große und ganze arbeiten muß, wobei man ihm über der Harmonie und Ausrundung des Gesamtbaues schon einige Nachlässigkeiten im Einzelwerk nachsieht. Und diese Ausrundung des Gesamtbaues war es eben, welche Kreutzer bei größeren Entwürfen eigentlich nur ein einziges Mal gelungen ist.

Kreutzers Lebenslauf ist höchst einfach; man merkt es wohl auch seinen Kompositionen an, daß die unbeugsamen Mächte der äußeren Thatsachen des Lebens selten an seiner Seele gerüttelt haben mögen. Zu

Mößkirch im Schwarzwald wurde er geboren, und zwar an dem höchsten Feiertage des musikalischen Kalenders, am Tage der heiligen Cäcilia. Von früher Jugend an standen ihm tüchtige Lehrmeister zur Seite, die ihn rasch durch die Lehr- und Gesellenjahre des musikalischen Studiums förderten. Zu einer Zeit, wo andere noch jeden Schritt vorwärts in der Kunst dem Widerstreit der sie umgebenden Verhältnisse abtrotzen müssen, war es ihm vergönnt, in der persönlichen Nähe großer Tonsetzer durch den unmittelbaren Eindruck trefflicher Aufführungen sich anregen zu lassen.

Die Wanderjahre seines Künstlertums führten ihn nach der Schweiz, nach Wien, Stuttgart und Donaueschingen, wo er in der trefflichen Kapelle des Fürsten von Fürstenberg wirkte und lernte. Und wie ein gütiges Geschick ihm sonst freundlich entgegengekommen war, so hatte ihm, dessen künftiger Ruhm in der Gesangkomposition oder richtiger überhaupt in dem Gesange der Komposition gegründet sein sollte, die Natur eine klangreiche Stimme verliehen, daß er zugleich als Instrumentalist und als Sänger sich auszubilden vermochte.

Kreutzer hat hie und da dirigiert und an vielen Orten als praktischer Musiker gewirkt. Ich wüßte nicht, welches Interesse sich an die spezielle Herzählung dieser Thatsachen knüpfen könnte, und noch viel weniger würde es nützen, das lange Register seiner Kompositionen hier auch nur gruppenweise anzudeuten. Denn Kreutzer gehört zu denjenigen Künstlern, bei welchen ein einzelnes Werk als solches eigentlich keine sonder-

liche Bedeutung hat, indem erst in dem Wiederschein der Gesamtwirksamkeit die Persönlichkeit des Meisters sich zu einer hervorragenderen Erscheinung abhebt.

Bekanntlich hat sich Kreutzer, der Schwabe, die Uhlandschen Lieder und Balladen mit besonderer Vorliebe zur Komposition erwählt und den eigentümlichen Ton derselben oft mit großem Glücke getroffen. Es ist aber diese Vorliebe für Uhland mehr als ein bloß zufälliges Begegnen, sie bezeichnet uns den ganzen kunstgeschichtlichen Standpunkt, welchen Kreutzer eingenommen, und dieser ist in der That sehr nahe verwandt mit dem der „schwäbischen Dichterschule". Wie Uhland, Kerner und die anderen Sangesgenossen aus Schwaben sich zu den älteren Romantikern verhalten, so verhält sich Kreutzer in seinen Tendenzen zu Karl Maria von Weber und seiner Richtung.

Damit soll nicht entfernt behauptet werden, daß die künstlerische Persönlichkeit Kreutzers so bedeutsam in unserer musikalischen Entwickelung dastehe, wie die Uhlands in unserer poetischen. Nur der Grundton, den beide anschlugen, Uhland in mächtigeren, Kreutzer in schwächeren Accorden, war derselbe.

Aus dem Gewirre der bunten Zauberwelt, welche die Romantik aufgeschlossen, griff Kreutzer das einfache Lied heraus, gemischt aus jenen volkstümlichen Anklängen und jenem Grundton einer zerfließenden sentimentalen Sehnsucht, wie dies schon Weber in seinen besten Stunden vorgebildet.

Was Gutzkow von Uhland gesagt hat, das gilt

in diesem Sinne auch von Kreutzer: „Er zog die Glocken der Kapellen, stellte Hirtenknaben auf die Bergesgipfel und legte ihnen selige Lieder in den Mund. Er zauberte die Vergangenheit in verklärter Gestalt aus den Keimen wieder auf, ließ noch einmal die alten Falken der Jagden steigen -- ließ Sänger an die Pforten der Burgen um Einlaß klopfen, zauberte uns Jungfrauen auf den grünen Plan und Königssöhne, die vorüberzogen und sie liebten.“ So kann man weiter — wenn man die Bücher der Litteraturgeschichte aufschlägt — fast jedes Wort, in welchem man die schwäbische Dichterschule gezeichnet findet, auch auf Konradin Kreutzer anwenden.

Die Zeit dieser harmlosen Romantik ist vorüber, in der Musik fast noch mehr als in der Poesie. Schon dünkt uns das helle Grün des Kreutzerschen Liederfrühlings matt und einfarbig, und wir fühlen es deutlich vor, daß in seinem „Nachtlager“ dem kommenden Geschlecht gar manche Situation kindisch erscheinen wird, die uns einstweilen noch kindlich vorkommt.

Die romantische Schule spaltete sich in zwei große Zweige, in eine kranke und eine gesunde Romantik. Die einen strebten hohen Zielen nach, aber wie im Fieberrausche oder gar wie in jenem Katzenjammer, der sich an das Erwachen aus demselben knüpft, und den die kranken Leute vor Zeiten Weltschmerz genannt haben. Die anderen faßten die Kunst mehr als das sinnige Spiel des weichen Gemütes: sie blieben gesund dabei, wie die meisten Menschen, welche nicht allzuhohen Dingen nachtrachten. Eine gesunde Musik in

diesem Sinne hat Kreutzer geschrieben gegenüber den französisierenden Neuromantikern mit der interessanten Blässe des Gesichtes. Aehnlich, nur durchdringender und siegreicher, hat auch die schwäbische Dichterschule dem jungen Deutschland Widerpart gehalten.

Wenn Goethe von der schwäbischen Dichtergenossenschaft sagt, daß aus ihrem Kreise nichts „das Menschengeschick Bezwingendes" hervorgehen könne, dann gilt dies freilich in noch viel höherem Grade von unserem harmlosen Kreutzer. Aber eben seine Antipoden, die musikalischen Neuromantiker, zeigten es nur zu deutlich, daß zuletzt eine Musik des Wahnwitzes herauskommt, wenn der Tonsetzer in jeglicher Note etwas „das Menschengeschick Bezwingendes" niederlegen will.

Kreutzer hielt die Liebe für das schlichte deutsche Lied, für den vierstimmigen Männergesang, zu einer Zeit unter den Deutschen rege, wo die Einflüsse der Pariser Neuromantik gerade am gewaltigsten anströmten. Er war ein stiller Geist, kein Reformator, geschweige denn ein Revolutionär. Aber er hat doch nicht wenig dazu mitgewirkt, daß sich jener Umschwung, der von dem volkstümlichen deutschen Lied seinen Ausgang nimmt und der jetzt mit jedem Tage wieder unzweideutiger sich kundgibt, allmählich in die deutsche Tonkunst einschleichen konnte. Unsere deutschen Liederkränze und Sängerbünde sollten dessen eingedenk sein und das Andenken des Verstorbenen ehren, der sehr frühe schon und in sehr ungünstiger Zeit das nämliche Ziel vorverkündet hat, nach welchem sie jetzt ihre

Banner tragen. Sie dürfen auch schon darüber vergessen, daß Kreutzer ein paar Schock Sentimentalität mehr, als gerade vonnöten gewesen wäre, in den Kauf gegeben, um das widerstrebende Publikum bei guter Laune zu erhalten. Und wenn Kreutzer in seinen Opern mitunter auch sich selbst verrät und mehr mit französischem und italienischem Wesen kokettiert, als es von Rechts wegen einem deutschen Musikanten ziemt, dann ist er doch in seinen Liedern zumeist ein gut deutscher Meister gewesen.

In seinem „Nachtlager von Granada" hat Kreutzer das große Kunststück geliefert, eine Oper fast ohne Handlung durch lauter lyrische Situationen anziehend zu erhalten und den Mangel des dramatischen Lebens durch die Ueberfülle des lyrischen trefflich zu verhüllen. Man möge dies bewundern, aber man hüte sich, es nachzuahmen! Es erscheint fast wie mehr als eine bloße Mißgunst äußerer Verhältnisse, daß es Kreutzer so schwer gehalten hat, sein „Nachtlager" in Paris zur Aufführung zu bringen, ja, daß der Künstler auf dem Wege Rechtens die Advokaten zu Hilfe rufen mußte, um der französischen Theaterdirektion das Gedächtnis für eine deutsche Oper wieder etwas aufzufrischen. Denn diese lyrische Oper verträgt sich mit den französischen Begriffen von dramatischer Musik wie Wasser mit Feuer. Und doch wird man diese Oper noch nennen, wenn man sie schon längst nicht mehr aufführen mag, als ein Werk, das vor anderen dazu beitrug, dem deutschen Männergesang in der Fremde Respekt zu erwecken.

Am liebenswürdigsten ist mir immer der Genius Kreutzers in einem seiner bescheidensten Werke erschienen: in der Musik zu Raimunds „Verschwender". Hier erhebt er sich in dem Liede des Bettlers, in der einfachsten Sangesweise, zu wahrhaft erschütterndem tragischem Ausdruck, wie ihm derselbe meines Wissens sonst nirgends so tief gelungen ist. Da mag man wohl merken, daß nicht die vielen Noten, nicht die fette Instrumentierung die höchste Macht der Töne in sich schließen, sondern daß eben der schlichte Liedesklang die größten Wunder wirkt. Kreutzer hat den volkstümlichen Ton Raimunds ausgezeichnet in seiner Musik zu treffen gewußt; er hat ihn nicht musikalisch lokalisiert, wie das vordem Wenzel Müller gethan, der die Noten in seinen Volkspossen nie anders als gut österreichisch setzen konnte, er hat ihn nationalisiert, zu einem deutschen Volkston erweitert. Aber auch dieser glückliche Wurf blieb bei Kreutzer — vereinzelt.

Ein jeder Sterbliche ist gequält von einem organischen Leiden, welches ihn immer da niederhält, wo er einen Anlauf zum Vollendeten nimmt, da nun einmal die Vollendung nur bei der Menschheit und nicht bei dem Menschen sich erfüllen soll. Dieses organische Herzleiden läßt sich bei Kreutzer in dem Worte der Schrift aussprechen, daß unser Wissen und unsere Kunst Stückwerk sei. Hätte sich bei ihm das Stückwerk zum Ganzen fügen mögen, hätte er sich mehr frei machen können von dem guten oder bösen Stern der Stunde, er wäre ein vortrefflicher Meister geworden.

Aber auch ein anderes Wort der Schrift erfüllte

sich an dem sinnigen Kreutzer. Jetzt, zwei Jahre nach seinem Tod*), beginnt sein nachgelassenes Werk „Aurelia“ erst zur Aufführung auf den deutschen Bühnen durchzudringen. Und trotzdem, daß mittlerweile gerade die reflektierte und raffinierte musikalische Gedankenmalerei in der Oper, der Kreutzer gegenüber steht wie ein harmlos singendes Kind, immer tiefer Wurzel gefaßt hat, finden die sinnige Weisen seiner nachgelassenen Oper doch noch die alten, warmen Freunde. Das ist der wunderbare Zauber des Sanges „von Lenz und Liebe“, der uns immer wieder jugendfrisch anmutet, auch wenn wir altklug den Kopf schütteln über die seit Jahrhunderten in immer gleichem Ton wiederholte und doch nie ausgesungene Litanei. So ist und bleibt es auch mit den Liedern, die Kreutzers Landsleute, die schwäbischen Poeten, gesungen.

In jeder künstlerisch überreizten und überbildeten Zeit bleiben einzelne anspruchslose Talente übrig, die in unbefangener Einfalt, gleich als lebten sie in einer anderen Welt, weiterschaffen und dadurch kraft des Gegensatzes zu höherer Wirksamkeit kommen, als ihnen außerdem zu teil geworden wäre. Solch ein liebenswürdiger Charakter, dessen kunstgeschichtliche Bedeutung wesentlich erst geschaffen wurde durch den Gegensatz der anderen Zeitrichtungen, war Konradin Kreutzer. Und jenes andere Wort der Schrift, daran uns seine Wirksamkeit gemahnte, heißt: „Gott ist im Schwachen mächtig.“

*) Diese Bemerkung wurde im Jahr 1851 niedergeschrieben.

II.

Albert Lortzing.

Ein Tondichter, dessen Lieder im Munde des ganzen Volkes leben, muß erst sterben, damit die Leute sich wieder erinnern, daß diese Lieder sich nicht von selber zusammengewoben haben, sondern daß der verstorbene Kapellmeister des Friedrich Wilhelmstädter Theaters in Berlin eben jener gewisse Lortzing war, der sie gemacht hat. Erst als man den Mann von berühmtem Namen und verschollener Existenz zur Gruft geleitet, erfährt die Welt, daß er seiner Familie nichts weiter als nur dieses berühmten Namens karges Erbteil hinterläßt, und an dem Tage erst, wo das Trauergefolge der Künstler den silbernen Lorbeerkranz, den eine vergangene Zeit Lortzing geschenkt, hinter dem Sarge herträgt, um den grünen Zweig, den ihm nun bei seinem Tode plötzlich wieder die Gegenwart reicht, mit ihm unter die Erde zu senken, erst an diesem Tage fällt es den Theaterdirektionen bei, daß eben dieser persönlich verschollene Lortzing es war, dessen Schöpfungen ihnen seit Jahren so oft die Kassen gefüllt haben.

Lortzing hat in seinen persönlichen Schicksalen wie in der ganzen Tendenz seines Künstlertums eine starke Aehnlichkeit mit Konradin Kreutzer. Beide waren bei ihrer künstlerischen Anspruchslosigkeit populär geworden, aber den seltenen Ruhm, dem Volke ins Herz hinein gesungen zu haben, mußten beide erkaufen mit einem unsteten, unter Enttäuschungen und Entsagungen durchgerungenen, oft stark proletarischen Lebenslauf. Kreutzer hatte im Alter an einer russischen Provinzialbühne seine Existenz suchen müssen, und als er gestorben, war es der Pietät der Nation anheimgegeben, für seine Hinterlassenen zu sorgen. Nach Lortzings Tode gab sein Freund Düringer eine Biographie und Briefe des Verstorbenen zum Besten seiner Kinder heraus. Es ist dies Büchlein ein Aktenstück zur Geschichte unseres sozialen Elends, welches uns belehrt, daß die Zeiten des armen Poeten, der sein Alter dem Armenspital verschreiben muß, um die Kraft seiner Jugend der künstlerischen Verherrlichung der Nation opfern zu dürfen, noch lange nicht vorüber sind, und aber auch, daß Lortzing, der mit der einfältigen Sangesweise des Volkes begnadet worden war, zugleich jene still und entsagende Gottergebenheit mit zum Geschenk erhalten hatte, welche das sogenannte „eigentliche" Volk, das heißt das arme Volk, in Deutschland stets in so heldenmäßiger Weise bewährt hat.

Es gemahnt uns das Schicksal dieser beiden volkstümlichen Tonsetzer an das tragische Ende eines verwandten älteren Meisters der Volksoper, Ferdinand Kauers, des Komponisten des „Donauweibchens". Es

ist eine kleine Geschichte und sie klingt uns wie ein Gedicht voll tiefsinniger Symbolik. Längst war der Wiener Musiker, dessen Volksopern den Bühnen so viele Tausende eingebracht, als ganz verarmter Mann vergessen, verschollen oder tot geglaubt, als im Frühjahr 1830 plötzlich die Nachricht sich verbreitete, daß bei der furchtbaren Ueberschwemmung, welche in der Nacht des 1. März mit reißender Schnelligkeit die Gestade der Donau verwüstete, ein achtzigjähriger Greis, der in dem Untergeschosse eines Häuschens am Ufer elend, unbekannt, nur in seinem Notenkrame lebte, nur mit genauer Not dem Tode entronnen sei, seine letzte Habe aber, vor allem den teuren Notenschatz, das Gut, von welchem seine Erinnerung gezehrt und dem Verkümmerten einen Rest von Lebensmut erhalten, verloren habe. Kurze Zeit irrte der Verunglückte noch am Bettelstabe umher, bis er vor gänzlicher Entkräftung starb. — Das war Ferdinand Kauer gewesen, ein Mann, dessen Popularität seiner Zeit durch halb Europa gegangen war, der Komponist des „Donauweibchens". Das Donauweibchen, die Nixe des vaterländischen Stromes, zu deren Verherrlichung er seine zwei besten Tongedichte gesungen, hatte zuletzt auch den lebensmüden Tondichter zu sich hinabgezogen. Sie hatte mitleidsvoll dafür gesorgt, daß noch ein Strahl der Poesie auf den Lebensabend des armen alten Mannes falle, dem die undankbaren Menschen nur noch die gemeine Prosa eines in Verkommenheit und Vergessenheit langsam absterbenden Proletariers übrig gelassen hatten.

Ein Künstler, der nicht mehr scheinen will, als er wirklich ist, der in seinem Schaffen sich nicht ängstigt, mehr zu werden, als er nach Gottes Gabe zu werden vermag, der nicht über sich selbst hinaus will, der seine Werke, nicht seine Person in den Vordergrund stellt, ein Mann, der überall zu brauchen ist und gerade darum nirgends recht ankommt, ein nicht bloß persönlich, sondern auch ästhetisch bescheidenes Talent — diese heutzutage so seltene Erscheinung war Lortzing.

Er war kein epochemachender Musiker, er hat das auch gar nicht sein wollen. Hätte er's sein wollen, er wäre darüber verunglückt wie Hunderte seiner Genossen. Sein Entwickelungsgang liegt klar vor uns; er ist nicht der eines Genies. In der Theaterwelt aufgewachsen, ward es dem begabten Schauspieler und Sänger allmählich ein Bedürfnis, vom Reproduzieren zum Produzieren überzugehen. Spielend und nachahmend kam er zum Schaffen, und das Schaffen blieb ihm allezeit Spiel und Nachahmung. Es waltet nicht die stetige organische Herausbildung eines die ganze Künstlerpersönlichkeit erfüllenden Grundgedankens in der Genesis seiner Werke. Man kann im Gegenteil sagen: Lortzing probierte so lange, bis es ging, und der glückliche Instinkt ließ ihn zu guter Stunde den Punkt finden, wo es vortrefflich gegangen ist. Von bewußter Tendenz war vollends und zum Glück gar keine Rede.

Lortzing war durchaus naiv, auch naiv in dem Zusammenschweißen der fremdartigsten Formen. Wenn

ihm die eigenen Gedanken ausgingen, dann lehnte er sich harmlos, wie wenn sich's von selbst verstünde, an fremde an. Dergleichen ist nur noch in der Musik möglich, die neben dem raffiniertesten Bildungsstandpunkt doch auch zugleich wieder den kindlichsten unter den modernen Künsten behauptet hat. In der gleichzeitigen Litteraturgeschichte läßt sich darum kaum eine rechte Parallele für Lortzing finden. Man hat ihn einen Eklektiker genannt. Aber der echte Eklektiker schleppt im theoretischen, kunsthistorischen Bewußtsein die Formen und Farben aller Zeiten herbei, um daraus die bunte Mosaik des vermeintlich Vortrefflichsten zusammenzufügen; er setzt die Jupitermaske auf den Torso des Herkules und flickt die Beine des belvederischen Apoll unten an, und meint, nun habe er ein Gebilde erzeugt, welches das kombinierte Ideal männlicher Schönheit darstelle. Das paßt nicht auf Lortzing, dem jede theoretische Tendenz himmelweit ab lag. Nicht weil er ein Kunstgelehrter gewesen wäre, sondern gerade umgekehrt, weil er *kein* Kunstgelehrter war, läßt er allerlei widerstrebende Gedanken und Formen, fremde und eigene, so arglos nebeneinander her laufen.

Die Kritik ward bei ihm niemals, wie bei den meisten modernen Künstlern, zur zehnten Muse. Daher das Sonnighelle, Frühlingsartige, was uns so lieblich in Lortzings Gebilden anmutet. Die Wolkenschatten der Reflexion haben den blauen Himmel seines heiteren Kunstspiels niemals verdüstert. Auch sein Spiel auf der Bühne wird als leicht, munter und

stets natürlich geschildert. Er ist sein ganzes Leben ein Naturkind geblieben, und die sind bekanntlich sehr rar in unserer reflektierten Zeit.

Wenn man sieht, wie heutzutage, namentlich seit dem Vorgange von Berlioz, die Musik zu einer apokalyptischen Allegorie gemacht werden soll, darinnen jeglicher Sinn und Unsinn der Zeit in fabelhaften Tonbildern verzeichnet stehe, wenn man beispielsweise liest, wie die absolute Kritik neuerdings entdeckt hat, daß sich von Beethovens dritter Symphonie in Es-dur zur neunten in D-moll der unverkennbare Fortschritt vom Republikanismus zum Sozialismus kundgebe, dann thut es einem ordentlich wohl, daß doch auch noch Leute wie Lortzing mit uns lebten, die so vergnüglich und unbefangen mit den unschuldigen Tönen spielen konnten und gar nichts weiter gewollt haben, als eben ein lustiges Spiel. Die sinnige, wenn auch flache Klarheit gewinnt unendlich durch dieses Relief des tiefsinnigen musikalischen Wahnwitzes.

Jenen ohne äußeren Erfolg und innere Befriedigung sich abquälenden reflektierten Musikern, denen es bange wird, als hätten sie eine Dummheit gemacht, wenn ihnen einmal zufällig eine natürliche, einfache Melodie in die Feder fließt, und die dann so lange an dieser Melodie zwicken und zerren, bis sie glücklich allen natürlichen Fluß verloren hat, jenen musikalischen Tendenzkrämern ruft der populäre Erfolg jedes Lortzingschen Werkes die Moral zu, mit welcher St. Johannes seinen zweiten Brief beschließt: „Kindlein, hütet euch vor den Abgöttern!“

Lortzing dichtete, setzte, spielte, sang seine Opern selbst, führte heute die Regie derselben, morgen den Kapellmeisterstab. Es gemahnt das an jene Zeit, wo noch der alte Mattheson in einer von ihm komponierten Oper in den ersten Akten einen Helden sang und, nachdem er sich im dritten erstochen hatte, im vierten und fünften Akt ins Orchester hinabstieg und die Aufführung persönlich zu Ende leitete. An allen möglichen Arten von Theatern, großen und kleinen, hat Lortzing auf seines Lebens wechselvoller Wanderfahrt gewirkt. Dem bescheidenen Mann ist keine künstlerische Aufgabe zu klein gewesen.

Als Musiker an sich betrachtet, war Lortzing fast Dilettant, aber als theatralischer Musiker war er Mann vom Fach. Bei den meisten lebenden Opernkomponisten ist das Umgekehrte der Fall. Darum registriert die Kunstgeschichte bei diesen nur die Partituren, bei Leuten wie Lortzing die Aufführungen. Er erscheint hier verwandt jenen dichtenden Schauspielern, die von Iffland bis zu Devrient und Benedix und der Birch-Pfeiffer in der Dichtung über einen gewissen Dilettantismus nicht hinauskommen, aber durch die theatralische Meisterschaft der Anlage diese Schwäche wieder leidlich wett machen. Lortzings Opern spielen und singen sich daher gleichsam von selber, weil jede einzelne Nummer von vornherein als bühnengemäß empfangen und ausgetragen wurde.

Hätte Lortzing eine tiefere Bildung besessen, er würde nicht so leicht über die Selbstkritik hinweggeschlüpft sein. Er würde gerundeter, reifer, durch-

dachter gearbeitet haben, er hätte manche Plattheit des Textes und der Musik, die ihm in die Feder geflossen ist, ausgestrichen, aber wenn er ans Ende einer Partitur gekommen wäre, dann würde er sie wahrscheinlich von vornherein so lange wieder überarbeitet haben, bis jede einfache Wirkung zerstört gewesen wäre, oder er hätte sie dann wohl gar auch gleich von vorn bis hinten wieder zerrissen. Um so leicht zu produzieren, wie es Lortzing gethan, dazu gehört in unserer Zeit eine gewisse naive Bildungslosigkeit. In ganz ähnlicher Weise bringt z. B. der kritisch sehr harmlose Roderich Benedix fortwährend ganz praktische, gefällige Lustspiele auf die Bühne, während fast alle Talente von tieferer Bildung an dem Versuche eines Bühnenlustspiels scheitern. Wie Mendelssohn durch seinen Bildungsreichtum zu musikalischen Erfolgen sich durchrang, so gewann Lortzing den Preis des thatsächlichen Erfolges über manchen weit reicher Begabten durch die Naivetät seiner Bildungsarmut. Darin zeigt sich die künstlerische Zerfahrenheit des Zeitalters, daß solche Gegensätze ganz gemütlich nebeneinander bestehen, ja zu gleichen äußeren Resultaten kommen können.

Das ganze Naturell unseres Komponisten machte ihn zum geborenen Widersacher jener überwürzten, reflektierten Tendenzmusik der französischen Neuromantiker, welche die deutsche Oper so lange beherrschte und noch beherrscht. Sein glücklicher Instinkt leitete ihn auf den einzigen Punkt, wo ein Mann wie er dieser Richtung sieghaft die Spitze bieten konnte. Er griff das deutsche Volkslied auf und wob es in

mannigfacher Veränderung und Nachbildung als den köstlichsten Schmuck in seine Opern ein. So schlug sein „Zar und Zimmermann" durch; die Lieder haben dieses Werk flott erhalten. Und während der Meister daheim mit deutschen Künstlersorgen rang, machte das Zarenlied die Reise um die Welt. Zumeist dieser glückliche Gedanke, die volkstümliche deutsche Liedesform aus der Posse auch in die höhere komische Oper herüberzunehmen, hat Lortzing zum berühmten Komponisten gemacht. Die Lieder haben seinen Opern jenes Stück kunstgeschichtlicher Bedeutung gegeben, welches ihnen außerdem wohl schwerlich zu teil geworden wäre. Lortzing trat in die Reihe der musikalischen Reformatoren, ohne es selber zu wissen und zu wollen. Nachdem er seinen Zaren und den „Wildschütz" geschrieben, hätte man so frei sein dürfen, ihm zu sagen, daß er der beste Meister der komischen Oper unter den damals lebenden deutschen Komponisten sei. Der bescheidene Mann würde sich vielleicht darüber gewundert haben. Er machte in den Liedern Front gegen die französische Neuromantik, während er noch in den Arien und Ensembles ganz gemütlich allerlei bunten Flitter von derselben borgte. So naiv kann wiederum bloß ein Musiker verfahren. Der Genius des deutschen Liedes ist auch bei ihm im Schwachen mächtig geworden. Lortzing erfaßte das deutsche Volkslied durchaus nicht in seiner Tiefe, in seiner historischen Weihe, wie das Mendelssohn gethan; im Gegenteil, das deutsche Volkslied erscheint bei ihm meistens in seiner Verflachung, oft genug auch mit modernen Manierismen verbrämt.

Aber dadurch legt das Volkslied eben um so glänzenderes Zeugnis ab von der unverwüstlichen ihm eingeborenen Kraft und Frische, daß es selbst in seiner Verwässerung noch so magisch wirken konnte.

Man kann sagen: in dem volkstümlichen Element schlägt sich bei Lortzing sehr häufig der Beischmack des spießbürgerlichen Philistertums nieder. Das sage ich nicht, um ihn herabzusetzen. Denn ich denke dabei nicht an den ledernen Philister unserer modernen bürgerlichen Gesellschaft, sondern an jene „göttlichen Philister" aus der Musikgeschichte der Rokokozeit, wie ich sie oben zeichnete. Wie diese den berechtigten gemütlichen Dilettantismus in die Hausmusik brachten, so pflanzte Lortzing die Nachklänge desselben auf der Bühne fort. Dieser deutsche göttliche Philister aber ist ein humoristischer Geselle und jedenfalls zehnmal besser als der blasierte Geck, der in den Pointen der neuen französischen komischen Oper musikalisch leibhaftig geworden ist. Flotow, in vielen Stücken ein glücklicher Nachahmer Lortzings, hat in seiner musikalischen Komik mitunter den bedenklichen Fortschritt vom deutschen Philister zum Pariser Gecken gemacht. Die deutsche Oper ist dadurch nur um eine Krankheitsform reicher geworden.

Selbst die vielen kleinen Späße, Schnurren und Improvisationen, welche Lortzing in die Textbücher seiner Opern eingestreut hat, sind meist etwas philiströs. Dies stimmt zu dem Gesamtbilde unseres Meisters. Der Ton der musikalischen Romantik, den er in seinem „Waffenschmied" anzuschlagen versuchte,

ist nur da geglückt, wo der alte deutsche Spießbürger gezeichnet werden soll, das ritterliche Element fällt ab daneben. In der Zauberoper „Undine", wo sich Lortzing zu der musikalischen Zeichnung des zarten schattenhaften Traumlebens der Geisterwelt verstieg, sind ein paar recht handfest derbe Trinklieder das musikalisch Eigentümlichste geworden.

Hier scheidet sich die Art, wie Lortzing das deutsche Volkslied für die Oper ausgebeutet hat, recht grell von der, wie es Karl Maria von Weber gethan. Weber idealisiert das Volkslied, er durchleuchtet es mit dem märchenhaften Zauberschein seiner romantischen Seelenstimmung: Lortzing macht die Natürlichkeit des Volksliedes womöglich noch natürlicher, so recht bürgerlich familiär, etwas hausbacken, doch meist ohne platt zu werden. Die aristokratischen Figuren und Situationen in seinem „Wildschütz" sind minder glücklich, der philisterhaft zopfige Dorfschulmeister dagegen ist unübertrefflich gelungen. Der Drang, das Wesentliche der musikalischen Komik in dem Humor der Philiströsität aufzusuchen, ist für die deutsche Oper seit Dittersdorf fast ununterbrochen charakteristisch geblieben. Darin liegt gerade der unverlöschbare Reiz der Dittersdorfschen Musik, daß ihr Schöpfer so ein göttlicher Philister gewesen ist. Es hat sich sogar ein stehender Formalismus der musikalischen Komik an diese Erscheinung geknüpft, dem auch Mozart und Haydn sich nicht entwinden konnten, und diese Formen des philiströsen Spaßes in Tönen sind dann in dem Erbschaftswechsel eines Jahrhunderts als ein „Inventarium des eisernen

Vieh es“ zuletzt bis auf unseren Lortzing herübergekommen. Der Bürgermeister van Bett in seinem „Zar und Zimmermann“ ist der rechte Repräsentant von solch ergötzlicher musikalischer Philisterhaftigkeit; er ist aber auch den Dittersdorfschen Spießbürgern ganz aus dem Gesicht geschnitten. Lortzing hat die Bedeutung des guten Fundes wohl zu schätzen gewußt, denn er hat nachgehends immer aufs neue wieder nach dieser Schablone gearbeitet.

Es ist bemerkenswert, daß die deutschen Maler ungefähr zur selben Zeit die philiströsen Zöpfe als besten Stoff und dankbarste Form der modernen Karikatur auszubeuten begannen, wo Lortzing eben das gleiche Geschlecht mit so großem Erfolg musikalisch karikiert hatte. Gerade weil Lortzings Komik oft so philiströs ist, hat sie ein so ungeheures Publikum gefunden. Wer in Schimpf oder Ernst an den Philister appelliert, der ist in Deutschland immer sicher, daß seine Berufung Gehör finde.

Das Geschlecht der unbefangenen Künstlernaturen, die sorglos nur singen, weil ihnen Gesang gegeben, verschwindet mit jedem Tag mehr. Lortzing war in diesem Sinn eine seltene, man möchte sagen, eine verspätete Erscheinung. Das Volk wird seine Lieder noch weitersingen und — wie er selber gethan — spielend umbilden, wenn es von seinem Namen längst nichts mehr weiß. Aber in der Kunstgeschichte wird man diesen Namen und die mit ihm gestempelten Werke verzeichnen als ein denkwürdiges Zeugnis von den Erfolgen eines ganz einfachen und bescheidenen,

aber von der Reflektiertheit und dem ästhetischen Egoismus der Zeit unberührten Talentes, neben der unsäglichen Unfruchtbarkeit und dem niederschlagend erfolglosen Ringen so vieler weit reicher und höher begabten Geister.

Georg Onslow.

(1852.)

„On slow!“ — langsam voran! — heißt der mit dem Namen spielende Wappenspruch des edlen englischen Geschlechtes der Onslow. Die Chronik — oder der genealogische Mythus — des Tonkünstlerlexikons berichtet, daß der berühmte Komponist ein Sproß jenes Hauses gewesen. Nimmt man den Spruch nicht in seiner trivialen Nebenbedeutung, wie man ihn in Deutschland wohl dem Landsturm von Krähwinkel auf die Fahne zu schreiben pflegt, sondern als das Motto einer stetigen, langsam, aber um so kräftiger und gesunder ausreifenden Entwickelung, dann hat ihn Georg Onslow mit hohen Ehren auch als Künstler geführt. Denn wenig moderne Künstlernaturen werden zu nennen sein, die in ihrem Schaffen von Anbeginn so sicher und fertig auftraten, und dann so gemessen, schrittweise und ohne Abschweifungen nach dem einmal gesteckten Ziel vorgingen, wie dieser Meister. Wenn man will, so mag man in diesem Charakterzug den Engländer erkennen, während außerdem der Musiker Onslow mit dem Heimatlande seiner Familie in keinem künstlerischen Zusammenhang steht und am allerwenigsten für einen englischen Komponisten gelten kann.

Seine Werke gehören vielmehr wesentlich der Geschichte der deutschen Musik an, und Deutschland hat die Pflicht, das Andenken dieses fremden, aber als Künstler bei uns eingebürgerten Meisters ganz besonders in Ehren zu halten.

Der junge Onslow verließ sein Vaterland, er brach mit den Vorurteilen seines Standes und seiner Familie, um nach Deutschland zu ziehen und zu den Füßen Beethovens zu sitzen. Mit einer seltenen Zähigkeit und Ausschließlichkeit gab er seine beste Kraft an diejenige Gattung der Tonkunst hin, die allezeit fast nur das Eigentum deutscher Meister gewesen ist, an die höhere Kammermusik. Den Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens bildet das Streichquartett. Keine andere Nation ist uns in dieser reinsten und edelsten Blüte der Kammermusik entfernt gleichgekommen. Nur zwei Meister einer fremden Nationalität haben das Streichquartett mit solchem Erfolg zu ihrem Hauptfach erkoren, daß sie — nach der Zahl wie nach dem Gehalt ihrer Werke — mit unseren bedeutenderen Quartettschreibern sich messen konnten: Boccherini und Onslow. Beide lehnten sich aber an deutsche Vorbilder. Und zwar war Boccherini nach und mit Haydn der älteste Quartettkomponist, der diese herrliche neue Kunstform schaffen half, und mit Onslow haben wir den letzten aus der Reihe jener Tonsetzer begraben, die ausschließlich durch die höhere Kammermusik groß wurden. Denn man schreibt wohl noch hie und da Quartette, aber Quartettschreiber von Profession, die, wie der alte Franz Krommer, ihr ganzes Leben lang fast nur Kammermusik setzten und ihre Quartette und Quintette nach dem Hundert zählen konnten, gibt es jetzt nicht mehr. Onslow war der letzte Meister dieser Art.

Die Blütezeit Onslows fällt in jenes musikalische Zwischenreich, welches sich — namentlich für die in-

strumentale Tondichtung — vom Tode Beethovens bis zu dem allgemeinen Durchdringen Mendelssohns erstreckt. Damals glänzte Spohr, der den weichen, elegischen Ton einer romantischen Lyrik, wie ihn Fouqué und Brentano in ihren besten Liedern niedergelegt, mit geistvoller feiner Technik — ohne Vergleich ordentlicher, sauberer und schulgerechter als die romantischen Poeten — auch ins Streichquartett hinübertrug. Andreas Romberg war noch nicht ganz vergessen, obgleich die Romantiker sein gedehntes Formenspiel und die farblose Korrektheit seiner kontrapunktischen Durchführungen bereits etwas langweilig zu finden begannen; dagegen hatte der siebzigjährige Krommer, der mit merkwürdiger Biegsamkeit alle Entwickelungsphasen der Kammermusik von Haydn bis Spohr nicht nur miterlebt, sondern auch im eigenen Schaffen mit durchgemacht hatte, in seinen alten Tagen noch einmal die neue romantische Weise in seinen letzten großen Quintetten anzustimmen versucht. Es erwartet aber dieser bescheidene Mann, der eine lebendige historische Encyklopädie des Streichquartetts gewesen ist, heute noch seine gebührende Anerkennung und Schätzung. Peter Hänsel trieb ein anmutiges Spiel mit dem heiteren Wohlklang Mozartscher und Haydnscher Formen; Franz Schuberts wunderbar phantastische Klavierphantasien für Streichquartett waren damals zwar schon genannt, aber noch wenig bekannt; Cherubinis drei köstliche Quartette wurden nur erst von einer kleinen Schar von Kennern verstanden und genossen, von vielen als verfehlte Versuche mit Achselzucken beiseite gelegt. Mitten in

diesen immer noch glänzenden Epigonenkreis, der dem gleichzeitigen Kreis der poetischen Epigonen in vielen Stücken so nahe verwandt war, trat Georg Onslow.

Die verschiedenartigen Elemente aller der angedeuteten Richtungen spiegeln sich in seinen Werken. Er nahm sie aber nicht äußerlich auf, sondern verarbeitete sie selbständig, mitunter eigensinnig, zu einem Ganzen, welches oft schöner wäre, wenn bei ihm nicht bereits der Dämon der Originalitätssucht hervorlugte, der immer da auftaucht, wo die echte Originalität teuer wird, und der dann weiter im ausgedehntesten Maße namentlich unseren neuesten Komponisten das Konzept verwirrt. Die verzweifelnde Angst, ob man auch ja in jeder Note neu sei, ist zu einem verzehrenden Fieber unter den Tondichtern geworden. Man kann aber bizarr, barock, manieriert sein, und ist doch nicht neu. Dies zeigt mitunter schon Onslow. Freilich steht er in diesem Punkt noch wie ein wahres unbefangenes Naturkind einem Wagner oder Schumann gegenüber.

In den Formen lehnt sich Onslow an Beethoven; er spitzt sie aber zu, er veräußerlicht sie mehr als er sie fortbildet. Es fehlt ihm der große freie Strom der Melodien und Accorde. Seine Perioden sind knapp und kurz, nicht knapp aus Züchtigkeit und Bescheidenheit und naiv in ihrer Kürze, wie bei den alten Meistern, sondern pointiert, epigrammatisch knapp, wie Leute schreiben, welche tüfteln und klügeln und ein sauber gefeiltes Stückchen zierlich zum anderen fügen, bis zuletzt ein Ganzes entsteht, welches man nur ebenso langsam und vereinzelt auf sich wirken

lassen kann, wie es langsam und stückweise entstanden ist. In dieser pointierten Knappheit liegt auch das eigentümlich Schwierige der Ausführung von Onslows Quartetten. Auf den ersten Blick scheinen sie nicht schwer zu spielen, namentlich in den begleitenden Stimmen, aber im Zusammenspiel macht bald hier, bald da eine unerwartete rhythmische Wendung, eine seltsame Modulation, ein vexierender Stimmeneinsatz auch den gewiegten Musiker stutzig. Bei einer Onslowschen zweiten Geige oder Bratsche erprobt sich's, wer ein recht kaltblütiger Taktzähler und Notenleser ist.

So weicht bei aller Aehnlichkeit in äußerlich technischen Dingen Onslow auch in seiner allgemeinen musikalischen Tendenz weit ab von Beethoven. Onslow ist in seinen Quartetten ein feingebildeter, geistvoller Weltmann. Seine Grazie, seine Eleganz, seine schön geglättete Formenplastik ist sein bestes Teil. Selten hat er die schwermütige Klage eines Adagios ausgesungen, ohne zugleich feine Züge des Humors ironisch hineinzuweben. Dramatisch bewegt wird er selten, tragisch, wie Beethoven in einzelnen Quartetten, niemals. Er ist auch kein Lyriker des Instrumentalsatzes wie Spohr, wie mitunter Mendelssohn und Schubert. Aber ein trefflicher Epiker ist er, der uns fesselnde Märchen mit tausend überraschenden, geistreichen Wendungen erzählt, nicht in der treuherzigen Homerischen Naivetät des großen Epikers Haydn, sondern wie Tieck, wie Brentano, wie Platen. Jene romantische Ironie, die bei dem volkstümlichen Karl Maria von Weber nur erst ein klein wenig im Hinter-

grund lauert, ist bei dem viel vornehmeren Onslow bereits durchaus in den Vordergrund getreten. Ueberwältigender großer Affekt, glühende Leidenschaft, weiche Schwärmerei ist ihm fremd. Es drängt ihn wohl zu kräftigen Accenten des musikalischen Ausdrucks, zu einer bewegten Herzenssprache, ja er ist oft übermäßig freigebig mit deren äußeren Wahrzeichen, mit pathetischen Rhythmen und Modulationen, aber überwältigen von verzehrender innerer Glut läßt er sich niemals. Er ist immer nur so weit leidenschaftlich als ein vollendeter Gentleman in gewählter Gesellschaft leidenschaftlich sein darf, aber er ist dabei viel zu geistvoll, viel zu formgewandt, um frostig oder langweilig zu werden.

Nur bei einer solchen Natur war es möglich, daß Onslow auf der einen Seite in Form und Ausdruck so eigenartig sein konnte, daß jeder, der nur einige seiner Werke studiert hat, in allen übrigen sogleich diesen Meister wieder errät, während derselbe doch die verschiedenartigsten Richtungen seiner Zeit in sich aufnahm. Seine Eigenart ist eben mehr Manier als Stil. Der gewandte Weltmann lernt vielerlei Sitten, vielerlei Menschen und Nationalitäten kennen; er nimmt vielleicht unbewußt von all den tausend bunten Erscheinungen, die an ihm vorüberstreifen, etwas auf in sein Wesen und wird gerade dadurch, was man eine interessante Persönlichkeit nennt. Aber er behält darum doch wieder im allgemeinen auch seine eigene Sitte und Art. So hat Onslow, ob er gleich deutsche Quartette schrieb, doch auch niemals verleugnen können, daß er lange in Frankreich gelebt, er spricht mitunter

ein bißchen französisch in seiner deutschen Hausmusik. Man wundert sich gar nicht darüber; denn es gehört ja wohl noch immer zu einem feinen, vornehmen Mann, daß er einen leichten französischen Anflug zeige. In den anapästischen Zweivierteltaktsrhythmen der Onslowschen Finales klingt der französische Chanson in unser Quartett herüber, und in dem gelegentlichen Mißbrauch, den er mit verminderten Septimenaccorden und chromatischen Harmonien treibt, reckt der französische Neuromantiker schon ein wenig das Haupt hervor und deutet mit schalkhafter Miene auf Berlioz und Genossen. Allein Onslow benutzt bloß dieses fremdartige Wesen zu gelegentlichen pikanten Effekten; er läßt sich nicht davon beherrschen, er kokettiert eine Weile mit den Uebertreibungen der Neuromantiker und spottet dann selber wieder darüber. Solange er sich nun im Gebiete des Zierlichen, Anmutigen, Humoristischen hält, erscheint dies alles höchst liebenswürdig, sowie er aber zu ernsteren Aufgaben vorschreitet, wird es widerwärtig.

Die früheren Arbeiten Onslows, in denen er sich bescheidet, elegante, graziöse Kammermusik zu schreiben, stehen daher künstlerisch weit höher als viele seiner späteren. Von Anbeginn trat er als ein fertiger Meister auf. Sein erstes Werk (drei Streichquintette) zeigt schon den ganzen Onslow. Es ist da nichts Schülerhaftes, Dilettantisches mehr, kein Umhertasten und Probieren; der Musiker steht bereits ganz fest in seiner Manier. Auch dies bezeichnet den echten Weltmann, der dann erst vor die Welt tritt, wenn er bereits ein gemachter Mann ist. Die ersten zwanzig

Werke etwa geben uns die Blütezeit Onslows; später hat er nach und nach sich selber ausgeschrieben und ist immer manierierter geworden. Aber fest und zierlich in der Form und gemessen in seinem ganzen künstlerischen Auftreten blieb er immer. Vielleicht kennt die Geschichte der Musik keinen zweiten, der stets so vorsichtig mit seinen Werken vor das Publikum trat, wie Onslow, der vielfach irre gegangen ist und doch niemals über die Schnur geschlagen hat.

Onslows großes und dauerndes Verdienst liegt in der Sicherheit, Plastik und Korrektheit, mit welcher er die Form handhabt, in dem Fleiß, mit welchem er sich gerade der in der Form sprödesten und schwierigsten Gattung der Musik, dem Streichquartett, hingegeben hat. Es ist dieses Verdienst um so größer, als Onslow der letzte der eigentlichen „Quartettschreiber" gewesen, als seine Blüte bereits in eine Zeit fiel, wo Formlosigkeit, Entartung und Ueberladung der Technik von allen Seiten in die moderne Musik hereinzubrechen begann. Onslow ist in dieser Beziehung mit seinem Zeitgenossen Platen zusammenzustellen. Beide vollführten dieselbe Sendung. Schon aus dem, was ich bisher gesagt, wird man viele Parallelen mit Platen herausfinden können. Platen war so glücklich, jung zu sterben; Onslow, der es zu höherem Lebensalter gebracht, zeigt uns in seinen späteren manierierten, trotzdem aber immer noch teilweise von der ihm angeborenen Idealität des Formensinnes durchleuchteten Werken, was wahrscheinlich auch Platen geworden wäre, wenn er länger gelebt hätte. Onslow

ist, durch Mendelssohn verdrängt, teilweise schon in Vergessenheit gestürzt. Den Mendelssohn unter den modernen Dichtern erwarten wir noch. Mendelssohn war nicht minder formvollendet wie Onslow, aber seine ganze Künstlernatur war weit reicher und tiefer angelegt. Er brachte der modernen Musik wieder neue große Stoffe; er suchte den tiefen germanisch-christlichen Geist Bachs und Händels wieder in die moderne Tondichtung zurückzuführen, während Onslow gleich Platen ein ästhetischer Heide gewesen war, der sich's an dem Kultus der verklärten schönen Sinnlichkeit und an dem reizenden Spiel mit hellenischer Formplastik hatte genügen lassen. Mendelssohn hat daher nicht bloß die Sympathien der Musiker, sondern überhaupt der modernen gebildeten Gesellschaft gewonnen, die unvermerkt immer mehr jenen christlich-konservativen Geist in sich aufnimmt; wer Mendelssohn als Musiker nicht versteht, der ahnt wenigstens seine Bedeutung als eines der Wiedererwecker der alten kirchlichen Tonmeister. Ist es nicht merkwürdig, daß dies derselbe Mendelssohn ist, bei dem man wohl auch die Frage aufwirft: ob er nicht „jüdele" in seiner Schreibart? Wer sich aus religiöser Tendenz an Mendelssohn erbaut, für den ist freilich Onslow so wenig mehr vorhanden wie Platen.

Onslow blieb bei der Kammermusik stehen, wie Platen bei der Lyrik. An seinen Opern war die Ouverture das Beste; seine Symphonien sind Streichquartette für Orchester. Seine Streichquartette sind oft weniger Hausmusik, gleich denen der älteren Meister, als vielmehr Salonmusik im guten Sinne des Wortes. Salon-

musik wie die Onslowsche kann man sich schon gefallen lassen. Nur gehört sie in den idealen, nicht existierenden Salon. Denn um in unseren wirklichen Salons gespielt zu werden, ist sie viel zu fein ausgearbeitet, und vor einem Onslowschen Quartett würde vermutlich der ganze Salon davonlaufen.

Volkstümlich konnte eine solche Musik natürlich auch nicht werden, wohl aber hat sie eine durchgreifende Verbreitung bei den Kennern, bei den Leuten von musikalischer Bildung gefunden, namentlich in Deutschland. Sie wird auch in den Quartettabenden des deutschen Hauses noch lange und mit Recht ihren Platz behaupten. Die Einseitigkeiten und Manieren Onslows werden unsere Zeit schwerlich mehr verführen, wohl aber können wir lernen an seiner Klarheit und Formvollendung, an seiner Architektonik, namentlich jetzt, wo ein neues Evangelium aufkommt, welches die Zerstörung aller Form als den Gipfel aller musikalischen Kunst bezeichnet.

Wenn einmal ein Poet der Zukunft auftritt und den Dichtern predigt, daß alle Verskunst ein langer, langer Zopf sei, daß es vielmehr die Wahrheit und Natur in der Poesie erheische, lediglich in Jean Paulschen Streckversen zu dichten; dann wird es an der Zeit sein, die Lektüre Platens wieder recht dringend zu empfehlen. So ist es angesichts jener Fanatiker des musikalischen Streckverses gegenwärtig auch wahrhaft zeitgemäß, wenn die Musiker wieder fleißiger als bisher zum Studium der Kammermusik aus Onslows früherer Periode zurückgreifen, vorausgesetzt, daß sie die Werke unserer drei größten Quartettkomponisten ohnedies wie ihr Brevier auswendig lernen.

Zwanzig Jahre

aus der

Geschichte der romantischen Oper.

I.

Rossini, Bellini, Donizetti.

Die Italiener zehrten in der Einbildung an ihrem musikalischen Weltruhm und hatten ihn doch verloren. Sie waren nicht mehr Alleinherrscher auf den Opernbühnen Europas, ja sie mußten sich deutsche Meister verschreiben, welche neue und alte Neuigkeiten für die Stagione brachten; denn die guten heimischen Meister waren alt und schwach und es fehlte an frischem Nachwuchs. Aber der Stolz, die erste musikalische Nation zu sein, fehlte dennoch nicht. Man hatte freilich Mozart auf die italienischen Bretter gebracht, doch nicht, um ihn mit gläubiger Verehrung, sondern mit gemessener Kritik zu empfangen. Es mußte weidlich gestrichen und geglättet werden an seinen Partituren; denn der Italiener ist nicht so duldsam wie der Deutsche, und nur was sich seinem Geschmack und seinen Launen fügt, mag Wurzel fassen in seinem Lande. Als man 1817 den Titus in Mailand gab, schmeidigte der Kapellmeister zuvor die „harmonischen Härten" dieses Werkes, welches uns doch schon so italienisch glatt erscheint, ja selbst der so klar dahinwallende Priester-

marsch der Zauberflöte ward in der Harmonisierung korrigiert (man könnte mit Campe übersetzen „verschlimm=bessert"), weil seine Accorde zu sehr musica robusta waren für ein welsches Ohr. Dennoch gefiel diese Musik, wenn sie auch manchmal durchfiel, und den echten Patrioten begann es so ums Jahr 1815 bange zu werden, daß sie dauernd gefallen möchte. Man nannte zwar die Melodien des Don Juan einen Grabgesang ohne Ende; doch wurden viele gepackt von diesem Grabgesang. Es bildete sich eine Partei für die „musica filosofica", wie der Italiener eine gut gearbeitete und gemeinte, aber sinnlich reizlose Musik, also vorab die deutsche, spottend nennt. Widerstrebenden Geistes ward gar mancher damals ergriffen von solch deutscher Philosophie der Töne. Bei der ersten Aufführung des Titus auf einem italienischen Theater geschah es, daß sich nach dem gewaltigen ersten Finale Stimmen aus dem Parterre erhoben, welche entrüstet über sich selbst, daß sie sich hatten erschüttern lassen, wie über die Musik, welche solches gewirkt, ausriefen: „Das ist nicht Musik! — Das ist Philosophie!"

Die Besorgnis, Italiens Oper möge verdeutscht werden, war aber zur Zeit noch sehr grundlos. Als der beste italienische Opernsetzer galt — Simon Mayr, wie schon sein Name besagt, ein guter Deutscher von Geburt, ein Altbayer, seßhaft in Bergamo. Er schrieb aber keine deutschen Opern, sondern die besten italienischen, und obgleich man ihm nachrühmt, daß er durch manchen Zug deutschen Ernstes und deutscher Strenge die verflachte italienische Oper wieder auf=

gefrischt, so ergab er sich doch wesentlich der fremden Art. Die Italiener haben in ihm viel mehr den Deutschen bezwungen als der Deutsche die Italiener. So zogen auch Peter Winter, Joseph Weigl und Gyrowetz über die Alpen, um in Italien italienisch zu schreiben. Indem die welsche Bühne durch solche Berufungen ihre Armut bekundete, gewann sie doch zugleich einen Triumph über die deutschen Meister, welche sich ihrer Geschmackstyrannei beugten. Dachte man 1816 doch sogar daran, Beethoven zur Komposition einer italienischen Oper nach Mailand einzuladen!

So konnten die Italiener also immer noch von dem alten Ruhme träumen, den sie verloren hatten. Selbst in Paris begann nach Napoleons Sturze die italienische Oper wieder entschiedener Mode zu werden, und in Deutschland florierte trotz all unserer großen Meister die italienische Weise auf der Bühne und im Konzert. Es war der Handwerksstolz des deutschen Sängers, im Konzerte die Arien mit italienischem Texte zu singen; deutscher Text galt für dilettantisch. Ja, in München und Dresden war noch eine eigene italienische Opernbühne mit italienischem Personal ins 19. Jahrhundert herübergeschmuggelt worden, und noch in den zwanziger Jahren schrieb Morlacchi italienische Originalopern für Dresden, und es fügte sich boshaft genug, daß die letzte derselben „Der Renegat" hieß.

Die Ueberlieferung des italienischen Einflusses stand noch fest, der Aberglaube an die italienische Oper; aber es wankte längst der rechte Glaube, der

durch siegesgewaltige schaffende Meister entzündet wird. Da kam Rossini, der wunderbare Mann des glänzenden Talentes, der Bühnenkenntnis und Lebensklugheit, und gewann seinem Vaterlande wirklich noch einmal den Ruhm, welchen es seit Jahrzehnten nur mehr in der Einbildung besessen hatte: die ganze Welt ward wieder dienstbar der italienischen Oper wie in der alten Zeit.

Wenn ein Bußprediger die künstlerische und sittliche Nichtigkeit des modernen Theaters predigen und zugleich die Mattherzigkeit der Restaurationszeit von Anno fünfzehn bis dreißig geißeln wollte, so wüßte ich ihm keinen schöneren Text als das Leben Rossinis. Nicht der Mann war klein, sondern seine Kunst und seine Zeit, die ihn groß machten, und mit den Schwächen beider wußte er unvergleichlich zu wuchern.

Schon die Chronologie von Rossinis Werken klingt wunderlich genug. Mit dem einundzwanzigsten Lebensjahre („Tankred", 1813) begann er Epoche zu machen, und schrieb von da bis zum dreißigsten dreißig Opern. Und doch war er kein frühreifes Wunderkind gewesen; im Gegenteil, erst in dem siebzehnjährigen Jüngling erwachte die Kunstliebe; dann kamen nach kaum drei Lehrjahren auch schon gleich die Meisterjahre, wie ein russischer Sommer, der unvermittelt aus dem Winter aufblüht. Mit fünfundzwanzig Jahren („Barbier" und „Othello") begann der junge Mann alle Bühnen zu beherrschen; er stand auf dem Gipfel seines Ruhmes; denn mit dem dreißigsten Lebensjahre wandte sich merkbar die allgemeine

Gunst. Rossini schien schon „fertig" zu sein, wann andere erst recht anfangen. Allein er raffte sich wieder auf, und der sechsunddreißigjährige Mann brachte das reifste, reichste Werk seines Lebens („Tell", 1829), um dann abzuschließen und die Welt durch sein Feiern ebensosehr in Spannung und Staunen zu setzen, wie vordem durch seine Arbeitswut.

Das Drama heischt sonst vor allen Kunstzweigen den reifen Mann; nur die italienische Oper scheint eine Ausnahme zu machen; vielleicht eben darum, weil sie nur ausnahmsweise ein Drama ist. Rossini steht keineswegs allein unter seinen Landsleuten mit seiner frühreifen Dramatik; im Gegenteil, eben weil er ein so echter Italiener war, mußte er auch schon so frühe fürs Theater schreiben. Er ist umgeben von einer ganzen Gruppe unbärtiger Dramatiker; fast alle seine Genossen, Schüler und Nachfolger saßen schon fest auf der Bühne zu einer Zeit, wo die meisten deutschen Tondichter doch in der Regel noch in der Schule festsitzen. Mercadante war schon im zweiundzwanzigsten Jahre ein mit Beifall belohnter Opernkomponist und hatte im vierundzwanzigsten bereits acht Opern auf die Bretter gebracht; er galt damals schon für den besten Schüler des eben auch erst dreißigjährigen Rossini und für einen der besten italienischen Meister überhaupt! Generali schrieb für die Bühne seit seinem siebzehnten, Pacini seit seinem achtzehnten Lebensjahre, Bellini seit seinem zweiundzwanzigsten; der „Pirat" des fünfundzwanzigjährigen jungen Mannes ging schon beifallgekrönt in alle Welt, und in dem-

selben Alter hatte Donizetti bereits fünf große und drei kleine Opern vor die Lampen geführt. Diese jungen Leute schlugen mit ihrer leichten Kunst den Ernst und Tiefsinn der erprobtesten Meister — wenigstens bei dem großen Haufen — aus dem Felde, sie bestimmten den Schnitt der italienischen Oper, und die italienische Oper war damals das Modejournal der großen musikalischen Welt. Welche Zeit, da Tankred, den ein Jüngling ohne Bart geschrieben, gesungen von einer Altistin mit gemaltem Schnurrbart, das Urbild eines Opernhelden war, ein Schmetterling, wie Börne sagt, der über ein Schlachtfeld fliegt!

Wer in jungen Jahren schon dramatische Erfolge gewinnen will, der muß nach überlieferter Schablone arbeiten, wenn er nicht ein Wunderkind wie Mozart ist. Selbst Gluck und Weber schufen erst im reifen Alter neue Bahnen dem dramatischen Tonsatz. Das lag Rossini ferne; denn ein kühner Neuerer von siebzehn Jahren hätte auf den Brettern ganz gewiß den Hals gebrochen. Er griff die vaterländische Weise in jugendfrischem Geiste auf, aber im Wesen nahm er sie hin, wie sie eben überliefert war. Der Gesichtskreis seiner Jugend war beschränkt, und gelernt hatte er zum Glück auch nicht viel, so daß er ganz harmlos sicheren Fußes den breiten Weg einschlagen konnte, der zwar zur kritischen Verdammnis führt, aber auch zur Seligkeit des äußeren Erfolges. Ich sagte ja, Rossinis Leben ist ein rechter Text für einen Bußprediger, aber ein schlechter Text für die ehrgeizige Jugend, welche dann meint, man brauche nur auch

nichts zu lernen, um ein Rossini zu werden. Der Sohn eines fahrenden Musikers und einer Sängerin aus einer kleinen Landstadt, sang er als Knabe schon auf den Theatern, er wuchs auf den Brettern auf; ohne Schule war er doch als Jüngling schon kein Dilettant mehr, die Routine war seine Schule. Wenn er auch niemals den vollkommen reinen Satz lernte, so hatte er doch von Anbeginn einen vollkommen sicheren Satz; in der Schule war er nicht zu Haus, aber er war zu Haus auf der Bühne und im Orchester. Er wuchs mit seinen Werken, er lernte beständig vor dem Publikum, aber er wollte nie gelehrter sein als die Masse seiner Zuhörer, und gerade damit gewinnt man diese Masse am sichersten. Er kannte sich und seine Leute und war vielleicht der klügste aller berühmten Tonsetzer. Als er im Jahre 1822 seine ersten persönlichen Triumphe auf deutschem Boden feierte, sprach er das schneidend kluge Wort: „Die deutschen Tonsetzer verlangen, ich soll schreiben wie Haydn und Mozart. Wenn ich mir aber auch alle Mühe gäbe, so würde ich doch ein schlechter Haydn und Mozart. Da bleibe ich lieber ein Rossini. Was der auch sei, etwas ist er doch, und ein schlechter Rossini bin ich wenigstens nicht.“

Die Bekanntschaft Rossinis mit den deutschen Klassikern der Tonkunst ist häufig besprochen worden; denn in Deutschland wenigstens glaubte man lange Zeit, Rossini bedürfe nur tüchtiger deutscher Studien, um selber ein Klassiker zu werden. Dann hätte er aber aus dem Zauberkreise der Routine und der natio-

nalen Ueberlieferung heraustreten müssen, und Rossini war zu klug, um den Sperling in der Hand für die Taube auf dem Dache fahren zu lassen. Schon 1817 erzählte ein Berichterstatter der „Allgemeinen Musikzeitung", Rossini habe ihm ganze Stücke von Haydn, Mozart und Beethoven vorgespielt, die er nicht entfernt bei demselben vermutet hätte, und in neuerer Zeit ließ Ferdinand Hiller ein Zwiegespräch mit Rossini drucken, welches bezeugte, daß der Maestro schier eine größere Kenntnis und Verehrung jener Herren in sich trägt als mancher deutsche Kapellmeister. Unstreitig hat auch Rossini in seinen melodischen und harmonischen Formen vieles von Haydn gelernt, den er besonders hoch hält, und in seinen dramatischen Effekten vieles von Mozart. Darum fiel es ihm aber doch nicht im Traume bei, deutsch zu schreiben und die sichere Schablone seiner italienischen Oper durch das Wagnis deutscher Dramatik zu verschieben. Die Musik hat in Italien ihren örtlichen Bann, und folgerecht meinte der kluge Italiener (1817), wenn er einmal für Wien eine Oper komponierte, so würde er wohl den höheren deutschen Flug des Stiles nehmen; als er aber 1822 wirklich nach Wien kam, fand er diesen höheren Flug sehr überflüssig, denn das große Publikum selber war inzwischen nach echt deutscher Art ganz ergebenst zu dem welschen Stile heruntergestiegen. In Paris dagegen hielt es Rossini etliche Jahre später der Mühe wert, französisch zu schreiben und im Tell französisch-deutsche Charakteristik mit italienischem Gesang und etwas schweizerischem Kuhreigen zu verbin-

den. Natürlich. Wenn ein Italiener nach Deutschland kommt, so sprechen die Deutschen italienisch mit ihm; kommt er aber nach Frankreich, so muß er französisch lernen. Auch Gluck war nach Paris gegangen und legte dort den landläufigen italienischen Opernstil ab, aber nicht, um dann französisch zu setzen, sondern weil er noch in Paris eine Freistatt sah, wo er vielmehr erst recht Gluckisch setzen konnte. Morlacchi schrieb einmal eine Oper, die einen französischen Stoff behandelte, für Mailand und gab deshalb der Musik einen leisen Hauch französischer Farbe. Man machte ihm Vorwürfe darob, worauf er erwiderte, die Handlung spiele in Frankreich. Da rief ein Italiener: „Aber *wir* sind in Mailand!"

Solange also Rossini noch in Italien die Operationsbasis seiner Siege sah, schrieb er italienisch; er lernte unter der Hand überall, warum nicht zuweilen auch etwas von den nordischen Meistern, die er im stillen hoch hielt? Desto lauter erzählten sich dann die Italiener, daß er in die Apenninen gehe, um den vaterländischen Liedern der Hirten zu lauschen, wenn er um neue Themen für seine Arien verlegen sei; seine Hauptschule aber blieb die Praxis der örtlichen italienischen Bühne. Nun scheint es doch auch ungerecht, daß die deutschen Kritiker fort und fort vom Tankred bis zum Tell begehrten, Rossini solle deutscher sein in seinem Stil, da wir es andererseits einem deutschen Meister so schwer verargen, wenn er in italienischen Formen dichtet. Allein ganz ungerecht war jenes Ansinnen dennoch nicht. Die italienische

Oper war in Einseitigkeit entartet, sie hatte nicht wenige zur vollendeten Kunst notwendige Vorzüge verloren, die vordem den großen italienischen Meistern durchaus nicht fremd, die keineswegs unnational waren. Dahin gehörte die edlere, reinere und tiefere Gestaltung der Harmonie, die keuschere Führung des Gesanges und die Unterordnung eines bloß sinnlich ergötzenden Tonspiels unter das Vernunftgesetz des dramatischen Ausdrucks. Man brauchte nicht Gluck und Mozart oder Bach und Händel, man brauchte nur den Schatten Scarlattis und seiner großen Genossen zu beschwören, daß sie zürnend bezeugten, wie weit Rossini von dem edleren und echten Urbild italienischer Kunst gewichen sei. Das beste Erbe jener hohen Meister Italiens aber hatten gerade unsere Klassiker angetreten und mächtig vermehrt. Deutsche Schule machen, hieß darum nicht schlechtweg, sich italienischer Art entäußern; der Künstler mit klarem historischen Blick mußte darin vielmehr das Mittel sehen, dem italienischen Volke wiederzugewinnen, was es vordem bereits besessen, aber leider verloren hatte. Im 18. Jahrhundert forderte man mit gleichem Recht, daß der deutsche Musiker die Italiener studiere, wie im 19., daß der italienische seinen Blick gen Norden wende. Mozart und Händel waren nicht undeutsch geworden durch verarbeitete italienische Studien, sie hatten sich vielmehr gerade durch diese um so reiner, freier und universeller entwickelt. Allein von einem jungen Manne wie Rossini, der, vom Sturme des Beifalls dahingetragen, eine schlaffe, nach Sinnenreiz dürstende Welt

entzückte, durfte man solchen Ernst der Aufgabe und der Arbeit nicht fordern. Und so blieb der Streit ein ganz äußerlicher, unverstanden und ungeschlichtet. Man forderte ihn auf, deutsch zu schreiben, und er erwiderte mit Fug, daß er ein Italiener sei. Man hätte ihn auffordern sollen, ein ganzer Künstler zu sein, deutsch wie Scarlatti und italienisch wie Mozart, ein hoher, reiner und strenger Tondichter, wie die alten Italiener und die besten unter den alten und neuen Deutschen, und der beste unter den neuesten Deutschen hieß damals noch — Beethoven!

Wie wir übrigens jetzt den früheren Werken Rossinis einen Mangel an folgerechter dramatischer Charakteristik vorwerfen, so verdammten ihn seine Landsleute und Zeitgenossen häufig wegen des überstark aufgetragenen dramatischen Kolorits! So flach und wasserfarbig war der italienische Opernstil im Anfang unseres Jahrhunderts geworden, daß Tankred in Italien als ein Werk voll französisch zugespitzter Deklamation, voll französischer Modulations- und Orchestereffekte erschien neben dem glatt dahingleitenden Tonfluß Zingarellis und Paesiellos oder gar der kleineren Götter des Tages, wie Paveſi, Puccita, Nicolini, Portogallo, Mosca. Im Gegensatz zu diesen Meistern nannten daher die Italiener den Rossini schon frühe ihren „Romantiker“; das Romantische in der Musik aber fühlte man damals vorzugsweise aus den neuen, kecken und charakteristischen Modulationen heraus, aus den überraschenden Gewaltsprüngen von Tonart zu Tonart, die auch heute noch vor jedem anderen Kunstmittel

und Kunstgriff das oberflächliche Ohr bestechen. Dieses übermütig kecke Modulieren, durch welches Rossini so oft eine abgegriffene Melodie neu und frisch zu machen wußte, durch welches auch Weber manchmal mehr berauscht als erbaut, durch welches Meyerbeer und Wagner den Mangel melodischer Erfindung so geschickt zu verhüllen wissen, ward vordem von dem alten Salieri mit der Laune eines Mannes verglichen, der zum Fenster hinausspringt, wenn zwei Schritt nebenan die Thür offen steht. Als Rossinis „Barbier von Sevilla" erschien, fanden ihn die Italiener viel zu modulationsreich, viel zu dramatisch und charakterschwer, und diese Musik, welche uns jetzt die reizendste, echteste italienische dünkt, die Rossini wohl je geschrieben, wie Champagner brausend und perlend, hatte hie und da schweren Stand neben dem glätteren, ungleich flacheren „Barbier" des Paesiello. Man muß den Künstler aus seiner Zeit und seinem Volke heraus beurteilen, man darf ihn nicht messen mit fremdem und späterem Maße. Neben Gluck und Weber und Wagner ist Rossini freilich der süße, dramatisch farblose Sänger, der Schwan von Pesaro mit dem gefährlichen Sirenenlied. Als der Italiener seiner Zeit hat er dagegen die Oper stetig zu frischerem dramatischen Leben geführt. Zum Beweis braucht man nur den Othello mit Tankred zu vergleichen, die spätere Ueberarbeitung des Mohammed und Moses mit der früheren Gestalt dieser Werke, die Semiramis und selbst den verrufenen Grafen Ory mit den Jünglingsarbeiten des Meisters und endlich gar den Tell mit allen seinen älteren Tondichtungen.

Wenn Rossini überhaupt fortschritt, so geschah es im dramatischen Gehalt. Vor vierzig Jahren liebte man es, den Streit zwischen Rossini und seinen Gegnern mit der Fehde der Picciniſten und Gluckiſten zu vergleichen, und wenn der Federkrieg damals in Italien und Deutschland auch nicht so tief brannte wie weiland in Paris, so prasselte dafür desto mehr Flackerfeuer in die Luft mit Qualm und Rauch. In einem Stücke wenigstens traf der Vergleich aufs Haar: die Streitenden selber verrückten den wahren Schwerpunkt der Frage. Rossini und Piccini waren beide geborene Dramatiker, die, wenn sie nur wollten, nicht bloß die ruhende Empfindung, sondern auch die Schnellkraft der That in Tönen zu versinnbilden, die Gegensätze der Situation im Wechsel der musikalischen Farbe zu malen wußten. Darin sind sie nur nach der Höhe und Tiefe, nicht nach der Art von Gluck unterschieden. Aber jene beiden Italiener waren die Diener des Publikums, Gluck war ein Diener der Kunst und des Publikums Herr und Meister. Rossini folgte dem Zuge der Zeit und entwickelte sich demgemäß mehr und mehr als ein Dramatiker; Gluck ward ein Dramatiker, weil er es nach seinem Gewissen trotz dem Gegenzuge des herrschenden Geschmackes werden mußte; er war der hohe Meister, und Piccini und Rossini waren die klugen Meister. Nicht der dramatische oder romantische oder sonst irgend ein Stil, sondern die Hoheit des Kunstideales war es, was Rossini von den Deutschen hätte lernen müssen.

Seine Opern hatten von Anbeginn sehr wechseln-

den Erfolg in den verschiedenen italienischen Städten; wie aus einer Lotterie sprangen ihm Nieten und Treffer entgegen, aber durch seine fabelhafte Geschwindschreiberei, durch rastlos neue Einsätze glich er Gewinn und Verlust aus und sprengte zuletzt die Bank. So machen es die klugen Meister: sie lassen die Kritik nicht zum Atem kommen, wenn sie auch für sich selbst alle Kritik darüber verlieren sollten. Binnen vier Jahren ward Rossini solchergestalt der Liebling der Italiener, binnen zehn Jahren hatte er die Opposition auch in Deutschland machtlos gemacht. Er schrieb für den äußeren Erfolg, rasch und viel, und mehr, wenn er äußerlich als innerlich gezwungen war. Er ging schwer an die Arbeit; brannte es ihm aber auf dem Nagel, dann flogen die Noten aufs Papier, der Tag mußte wiederbringen, was Monate versäumt hatten, und man sagt, der Besteller einer versprochenen Oper hätte ihn zu guter Letzt so lange im Hausarrest gehalten, bis das Werk vollendet war. Ein feiner, höflicher, geschmeidiger Mann, ein echter Weltmann, einnehmend im Aeußeren, glatt und doch wechselvoll in der Physiognomie der Seele wie des Gesichtes, welches Maler und Bildhauer zur Verzweiflung brachte, war er artig gegen alle Welt, zugleich aber voller Witz, Laune und Sarkasmus, und in seinen Werken selbst spürt man's, wie er, der gefällige Diener des Publikums, sich doch zugleich über dieses Publikum lustig macht. Als der feinste Weltmann zeigte er sich übrigens angesichts seiner Gegner und seiner — Schmeichler. Als ihm 1826 K. M. von Weber, da-

mals sein mächtigster, ruhmgekrönter Widersacher, in Paris begegnete, empfing er ihn mit liebenswürdigster Zuvorkommenheit. Und war nicht schon lange vorher denn doch auch mancher kleine Zug Rossinischer Musik in Webers deutschen Gesang ganz artig eingeschlüpft? Mit bewundernswürdigem Takt benahm sich der Maestro, als ihm seine Verehrer glänzende Feste in Paris, Wien und Frankfurt gaben, und dämpfte die Gefahr übertriebener Schmeichelei durch die feinste Kunst der Bescheidenheit. Den Franzosen gab der kluge Mann in seiner Musik Zugeständnisse an ihren Nationalgeschmack, den Deutschen schöne Worte über ihre großen Toten, und den Engländern nahm er aufs artigste ihr schönes Geld ab, indem er sich 1824 die Annahme einer Einladung zu den Thees der Lords und Ladies mit je fünfzig Guineen und drei Direktionsabende im Theater mit 2500 Pfund zahlen ließ. Wie zeichnet sich der ganze Gegensatz des Künstlercharakters Glucks und Rossinis schon in diesen äußeren Zügen!

Es ist gar lehrreich, die Einflüsse unseres Meisters in den Jahrbüchern der italienischen Opernbühne schrittweise zu erfolgen. Da legen sich die klaffendsten Wunden des Opernwesens und der modernen Musik überhaupt unserem Auge bloß; denn es ist kaum, als schauten wir in die Geschichte der Kunst, sondern vielmehr in eine Geschichte der Mode. Wenige Jahre nach Rossinis ersten Triumphen erscheinen die bis dahin gefeierten anderen Meister den Italienern bereits altmodisch und verschwinden rasch von der Bühne, falls

sie nicht mehr jung genug sind, um noch flugs umzusatteln und auch Rossinisch schreiben zu lernen. Binnen eines Jahrzehnts werden Cimarosa, Paesiello, Sacchini, Zingarelli, Paer, Simon Mayr zu den Akten gelegt. Dem Italiener ist die Oper zunächst Novität, d. h. eine unterhaltende Neuigkeit, nachher wohl auch Kunstwerk; eine fesselnde alte Oper ist ein Widerspruch in sich selber. Solange der alte Mozart den Italienern noch Novität war, schien er eine Weile den gleichfalls neuen jungen Rossini zu gefährden. Aber das Interesse schwindet mit der „Saison", ganz wie bei der vornehmen Garderobe. Die nächste Saison bringt eine neue Oper und ein neues Kleid. Vielleicht thut's auch eine abgetragene Oper mit neuem Text oder auch eine neue Oper mit einer abgetragenen und vergessenen Ouverture und etlichen frisch aufgefärbten alten Einlagen, wie es Rossini und seine Genossen zum öftern gemacht haben, wenn die Novität nicht geschwind genug fertig wurde. Darum *mußten* alle epochemachenden italienischen Opernsetzer der neueren Zeit Vielschreiber und Geschwindschreiber werden. Rossini verdrängt rasch die älteren Meister, aber auch von seinen eigenen Werken verdrängt rasch eines das andere. Wer kennt heutigentags auch nur noch den Titel seiner dreißig Opern? Wo ist sein Aurelian, seine Elisabeth, seine Zelmira, sein Corradino, seine Armida, sein Aschenbrödel hingekommen? Und war es nicht vielmehr das Ausland, welches den Hauptwerken, dem Othello, Moses, Tell, der Semiramis und dem Barbier von Sevilla eine größere *Dauer*

auf der Bühne sicherte? War es nicht Deutschland, wo man Cimarosa und Paer und Paesiello auch neben und nach Rossini noch hören konnte, und wo man selbst in den zwanziger Jahren noch dann und wann den Oedipus des Sacchini über die Bretter gehen sah und nun, im Gegensatze zu Rossini, erst recht deutlich allerlei Verwandtschaft dieses Meisters mit Gluck herausspürte? Und doch sind auch wir von der italienischen Ketzerei fort und fort angesteckt worden, als ob in der Musik, namentlich der theatralischen, nur das Neue interessant, als ob die Werke dieser Kunst Modeartikel seien! Scheuen sich doch die Musikverleger auch heute noch, eine Jahreszahl auf das Notenheft zu drucken, damit es, solange das Papier nicht gar vergilbt, auf Jahr und Tag als eine Novität passieren möge.

Wer für die moderne Bühne mit sicherem Erfolg komponieren will, der muß vorab den ausübenden Künstlern schmeicheln. Singt er allen Hörern auch noch so süß ins Ohr, seine Musik ist aber nicht „dankbar" für das Orchester als Ganzes und für die Sänger als einzelne, so wird er doch nur halb gewinnen. Aus der Stimmung des Personals in den Proben weissagt darum der Kundige meist treffend den Erfolg, und oft ist die neue Oper schon vor der ersten Aufführung endgültig gerichtet. Spielt das Orchester in den Proben willig und behaglich, flüstern die Sängerinnen ihren Part nicht bloß mit halber Stimme, sondern lassen sie sich hie und da zu einem Stück vollen Vortrages hinreißen, dann deutet das Quecksilber auf gut Wetter; das gute Vorurteil dringt von der Bühne

in die Kaffeehäuser, es spricht sich von Mund zu Mund, und die Gunst, welche *vor* dem ersten Schlage des Taktstockes im harrenden Zuschauerraume herrscht, entscheidet über den ersten Applaus und der erste Applaus über das ganze Stück. Dazu sitzen im Orchester redefertige Kritiker, meist auch etliche federfertige Zeitungskorrespondenten, die nach Maßgabe der Stimmung des Personals Lob und Tadel dauernder zu festigen und selbst einen Erfolg, den die Oper wider ihren Willen errungen, stark zu verdünnen verstehen. Kluge Komponisten wissen daher längst, daß Sänger und Orchester und nicht Parterre und Logen die wahre kursnotierende Börse der Oper bilden, und schmeicheln dem Personal nicht bloß in Tönen, sondern auch persönlich in Wort und That. Nun scheint freilich nichts natürlicher, als daß die mitwirkenden Künstler zuerst den Wahrspruch fällen über ein neues Kunstwerk, — wenn sie es nur eben als *Künstler* thäten! Dem Wesen unseres modernen Theaters gemäß, das leider auf den Grundsteinen des Tageserfolges und des persönlichen Ehrgeizes ruht, urteilen sie aber vielmehr in der Regel als erfolgsüchtige, ehrgeizige Individuen. Eine Musik, die sich schwer singt und leicht klingt, taugt ihnen nichts: sie muß sich leicht singen und schwer klingen; eine Begleitung, die sich dem Drama unterordnet, ist dem Orchester undankbar, es will sichtbar mithandeln, es will auch auf der Bühne stehen. So macht dieses Gebot des allseitig dankbaren Satzes den Tondichter zum Knecht des Handwerks. Wo er bloß ausführbar schreiben sollte, schreibt er für die Ausführung.

Keiner verstand diesen faulen Zustand glänzender auszunutzen als eben Rossini. Italien war seit mehr als hundert Jahren die Heimat des Virtuosengesanges gewesen, und selbst die besten Meister hatten auf dem Altare dieses Götzen geopfert; denn die Primadonna, die Bravourarie entschied zumeist über den Erfolg eines dramatischen Werkes. Je leerer und flacher die Opern der absterbenden neapolitanischen Schule zuletzt geworden waren, um so fester zählte der Tonsetzer auf die unwiderstehlichen Schnörkel und Triller des Sängers. Rossini schuf hier kein neues Unwesen, aber er führte das alte zum Gipfel, und von einem Manne von seiner wunderbaren melodischen Erfindungskraft hätte man im Gegenteile den Sturz jener alten Widernatur erwarten dürfen, wenn es ihm ernst gewesen wäre um die reine Kunst. Allein Rossini war kein Reformator, sondern ein kluger Herr; Reformatoren kreuzigt und verbrennt man, bevor man an sie glaubt, und den Pesarener lüstete es viel weniger nach einem Scheiterhaufen als nach Lorbeeren und Dukaten.

Die italienischen Sänger verlangten nach landläufigem Herkommen reiche Gelegenheit zu jenen frei verzierten Kadenzen, in denen der Held beim Arienschluß gleichsam bettelnd die Hand ausstreckt, daß man ihm Beifall klatsche, sie begehrten Triller, chromatische und andere Tonleitern, Rouladen und Fiorituren als ein angestammtes Recht, und wo man's ihnen nicht willig gab, da nahmen sie sich's mit Gewalt. So überlud die Catalani ihre Arien in Mozarts Figaro derart mit selbsterfundenem Geschnörkel, daß man witzig be-

merkte, sie habe Mozarts Gräfin mit Musik von Madame Catalani gesungen. Handelte da Rossini nicht klug, indem er seine Melodien gleich so üppig auskräuselte, daß die Sängerinnen kaum einen weiteren Schnörkel mehr hinzuthun konnten? Mit solch „blumigem“ Gesang, wie die Italiener damals lobend seine Filigranmelodien nannten, gewann er die Gunst der Sängerinnen und des Publikums auf einen Schlag. Er war der erste, der förmlich ausgearbeitete Variationen für die Singstimmen mitten ins musikalische Drama setzte, während vordem der Sänger nur beim Dacapo des ersten Arienteiles frei zu variieren pflegte. Warum auch nicht? War es doch damals der besondere Ruhm der Catalani, die Violinvariationen von Rode zu singen, und Dutzende von Sängerinnen, die nicht Catalani waren, geigten ihr diese und andere Variationen mit dem Kehlkopfe nach. Man beurteilt in der That Rossinis Schnörkelstil viel milder, wenn man sich vorher ein klares Bild von der Eigenmacht der Gesangvirtuosen seiner Zeit entwirft. Wo eine Sängerin keine „dankbare“ Arie in ihrer Rolle fand, da legte sie eine fremde ein und war des Beifalls der Hörer gewiß. Diese Unsitte der „Einlagen“, die wir jetzt höchstens noch bei der Volksposse dulden, war zu Rossinis Zeit selbst bei den idealsten Meisterwerken des Musikdramas ganz selbstverständlich. Gar oft ward zum Exempel der undankbare Part der Donna Elvira in Mozarts Don Juan durch eine Rossinische Arie etwas aufgebessert und dankbarer gemacht. Eine Warnung für die Kom-

poniſten, gleich bei Lebzeiten hinreichend dankbar zu ſchreiben! Nicht bloß moraliſch, ſondern wohl gar kontraktlich führten Sänger und Sängerinnen das Scepter der Oper, wie ja die Catalani mehrere Jahre lang mit der Direktion der italieniſchen Oper in Paris betraut war. Manche italieniſche Opernſetzer ſahen ihren Namen lediglich durch eine berühmte Sängerin ins Ausland getragen, wie z. B. Puccita bloß durch reiſende Primadonnen nach Deutſchland importiert wurde. Hoch über den Ideen und Idealen des Tondichters ſtand die Laune des ausführenden Künſtlers. Wie er ſeine Einlagen einflickte, wo es ihm paßte, unbekümmert um den Geſamtbau des Werks, ſo ward auch gar oft Stimmlage und Tonart je nach Bedarf umgeſchrieben. Noch im Jahre 1821 ſang die Catalani, die ſtimmführende Großmeiſterin des Geſanges, eine Baßarie aus Mozarts Figaro; zur Vergeltung bemächtigte ſich dann wohl ein Baſſiſt der Altpartie des Tankred, von dem Vortrag hoher Tenorſätze durch den Sopran und ähnlichen Kleinigkeiten ganz zu ſchweigen. Druckte man doch auch damals in den Klavierauszügen ſämtliche vier Stimmen im Violinſchlüſſel, zunächſt als eine Eſelsbrücke für träge Sänger und gedankenloſe Partiturſpieler, aber auch als ein Wahrzeichen, wie ſehr das Gefühl für den Charakterunterſchied der vier Stimmen erloſchen war, daß man dieſen nicht einmal mehr dem Auge kennbar machen mochte. Soll man es da einem Meiſter des Tages wie Roſſini ſo ſchwer verargen, daß er auf dieſen Charakter oft verzweifelt wenig Bedacht nahm?

Rossini war von Haus aus Sänger, er wuchs auf in der Schule des Gesanges; als er längst ein gefeierter Komponist war, erfreute man sich noch in weiteren und engeren Zirkeln an seinem schneidigen Gesangsvortrag; er war verheiratet mit einer weiland berühmten Sängerin; er stellte mit Recht den Gesang in den Mittelpunkt seines Opernsatzes, und fast ohnegleichen war sein Talent für sangreiche melodische Erfindung. Gar viele seiner Kantilenen sind von jener Ursprünglichkeit, Plastik und Natur der Melodie, wie sie nur selten und nur den berufensten Meistern gelingt. Und dennoch klagen die Kapellmeister jetzt, daß sie schier keine Rossinische Oper mehr geben können, weil dieselben für uns zu — unsangbar geworden sind. Er schrieb den Gesangvirtuosen seiner Zeit so ganz zu Dank, daß seine Werke absterben mußten mit diesen selben Virtuosen. Er bildete sich freilich seine eigene breite Sängerschule, aber das Fundament dieser Schule war eine Manier, die mit der Mode veraltet, nicht ein Stil, der dauernd besteht.

Auch dem Orchester wußte Rossini dankbar zu schreiben durch Effekte, die ebenso glänzend als neu und wohlfeil waren. Er erweiterte die Partitur der Instrumente viel mehr, als er sie vertiefte. Gluck und Mozart hatten Posaunen im Theaterorchester eingebürgert, — die feierlichen Klänge religiöser Musik; Rossini brachte das Piccolo und die große Trommel, — das stürmische Getöse der Kriegsmusik. „Rauschend" nannte man seine Instrumentation mit treffendem Wort. Die Heermusik, die Banda, blieb fortan ein

notwendiges Requisit der italienischen Opernbühne, und vor den schmetternden Tönen der Klarinetten und Trompeten sank der Geigenchor zur begleitenden und füllenden Masse herab; das Orchester verlor seinen Adel um den Preis greller, blendender, aber giftiger und gemeiner Klangfarben. Man braucht nur im Konzerte eine Nummer selbst aus der am feinsten und geistvollsten instrumentierten Oper Rossinis, aus dem Tell, nach einem Orchesterstücke von Mozart oder Beethoven zu hören, um des ungeheuren Verfalls inne zu werden, der in all dem gleißenden Pomp der Rossinischen Partituren steckt. Rossini selbst war sich dieses Widerspiels gegen den Adel des klassischen deutschen Orchestersatzes gar wohl bewußt, aber das italienische Theater forderte grobsinnliche Effekte, und er gab sie; er setzte die höchsten schneidenden Schrilltöne des Piccolo oben hin und die tiefsten unartikulierten Brummtöne der großen Trommel mit dem Geschmetter der Becken und dem Geklingel des Triangels auf die Schlußlinie. Uns Deutschen sagt er dann gelegentlich einmal die Artigkeit, für Deutschland werde er eine Oper ganz ohne Piccolo und türkische Musik schreiben. Allein inzwischen gewöhnte sich unser duldsames Ohr an den italienischen Lärm, der ja so dankbar war für mittelmäßige Orchester; denn er deckte das grobe und unreife Spiel der einzelnen und klang doch wie etwas Rechtes, verständlich selbst dem halbtauben Hörer. Ohne Zweifel hat Rossini auch bei uns auf geraume Zeit den Streichchor aus seiner gebührenden Stelle verdrängt zu Gunsten einer rohen Gewaltherrschaft der

Blasinstrumente, und es ist das besondere Verdienst Spohrs, nach Beethovens und Webers Tode die edlere deutsche Art der Instrumentierung in That und Lehre geschützt zu haben, und Mendelssohns, daß er sie mit durchgreifendem Erfolg wieder zurückführte auf das Vorbild unserer Klassiker.

Aber nicht bloß in der Wahl der Instrumente, auch im inneren Bau des Satzes schrieb Rossini gar dankbar fürs Orchester. Die nervenerschütternden Crescendos der Ouverturen hatte er von Jomelli geerbt, der weiland mit diesem neuen Reizmittel die inwendige Armut seiner Instrumentalsätze so trefflich zu verhüllen wußte; die Strettos kamen hinzu, um Hörer und Spieler gleicherweise im Sturmschritt fortzureißen, die regelmäßig wiederkehrenden Triolengänge gaben dem Geiger einen billigen Effekt und die stereotypen Brillenbässe den Kontrabassisten eine recht lebhafte dankbare Arbeit. Neben so wirksamen Druckern konnte natürlich die klare, durchsichtige Tonfarbe eines Cimarosa oder Simon Mayr nicht mehr pikant genug erscheinen: deuchte doch auch den Deutschen nachgerade selbst Mozarts Kolorit etwas blaß und vertrocknet. Die älteren lebenden Meister legten sich schlafen; Paer schrieb Solfeggien, Winter eine Singschule, andere wandten sich zur Kirche, weil sie dort lieber singen wollten, als im Theater lärmen.

Allein trotz so arger Manier war Rossini dennoch auch in der Instrumentation ein wunderbares Talent. Neben der rohen Schablone stehen in seinen Werken die echtesten, geistvollsten Wirkungen des Orchesters,

und wie man aus seinen Partituren die gröbsten Mißbräuche, das frivolste Spiel mit dem äußeren Effekt kennen lernen mag, so bieten sie nicht minder eine reiche Fundgrube der echten dramatischen Wirkung der Instrumente, eine Fundgrube des Studiums für jeden, der schon zu scheiden weiß, was gut und was böse ist. Auch darf man nicht verschweigen, daß Rossinis Instrumentation in der Stufenfolge seiner Werke allmählich reiner und edler wird und in seiner letzten Oper, dem Tell, zwar immer noch Rossinisch genug bleibt, um von allerlei Manier vollgespickt zu sein, dennoch aber mit Recht die Bewunderung auch der kunstgebildeten Zeitgenossen gewann.

Ein italienisches Sprichwort sagt: „Nicht das ist schön, was schön ist, sondern schön ist, was gefällt." Dieser Spruch birgt Rossinis Meistergeheimnis. Allein auch der klügste Mann, wenn er gleich noch so dankbar zu schreiben sich bemüht für Künstler und Hörer, wird doch Rossinis Erfolge nicht gewinnen, ohne die Gottesgabe jenes Talentes, die eben unseres Meisters eigenstes Teil war, und angesichts deren er wohl mit Stolz sagen durfte, daß er wenigstens kein schlechter Rossini sei. Kaum ist ein epochemachender Künstler mit so ununterbrochenem und begründetem Tadel übergossen worden wie Rossini, und dennoch konnten sich selbst die Tadler der Macht seines frischen, sprudelnden Geistes nicht erwehren. Seine Mängel lassen sich leicht in Worte fassen; für die Anmut, Keckheit und Unmittelbarkeit seiner besten, eigensten Weisen gibt es kein Wort, sie gehört ihm allein, sie war eben

Rossinisch, man kann sie vergleichend empfinden, aber nicht vergleichend beschreiben. Die Italiener sagten, beim Anhören seiner schönsten Gesänge werde man „balsamiert“ in Tönen, und seit Rossinis Opern gespielt werden, hat man die Seelenwirkung dieses echt modernen Meisters mit dem Nervenreiz des modernen Dessertweines, mit dem Champagner verglichen. Unvermerkt erwärmt, begeistert, berauscht er und verderbt die Nerven. Als sich die Italiener solchergestalt die Nerven verdorben hatten, gaben sie unter anderem (1821) ein Ballett auf einem Mailänder Theater unter dem Titel: Il ritorno d'Orfeo dall' inferno, ossia: la gloria del celebre maestro Rossini. Orpheus kann mit seiner altmodischen Musik Eurydike nicht befreien; da bläst ein Flötenspieler die G-moll-Romanze aus Othello und die berauschten Höllengeister lassen ihre Gefangene los.

Doch müssen auch diese Teufel sehr moderne Teufel gewesen sein; denn nicht die Klugheit und nicht das Talent allein hätte Rossini so rasch auf die schwindelnde Zinne des Erfolges gehoben, wäre es nicht zugleich die seiner Natur so wahlverwandte Stimmung der Zeit gewesen, welche ihn mit emportrug.

Aus den Tagen des Wiener Kongresses, aus dem schwülen, zurückdämmenden, Stillstand gebietenden Jahrzehnt nach den Befreiungskriegen stammte Rossinis Weltruhm. *) Die müden Völker brauchten

*) Hier, wie an mehreren nachfolgenden Stellen dieser Abhandlung finden sich einige Sätze eingeflochten, welche ich einer Jugendarbeit, dem im vierten Bande der Brockhausschen

Schlummerlieder zum Schlafen und Träumen, und der Italiener bot ihnen den anmutigsten, wollüstigsten Schlafgesang. Man war das gespreizte tragische Pathos der Napoleonischen Schule satt, auf der Bühne wie im Leben; am Quell der unterhaltenden Kunst wollte man süßes Selbstvergessen trinken, und wo war die Kunst unterhaltender als in der Rossinischen Oper? Die Helden hatten ihre Rolle ausgespielt, die Diplomaten traten an ihre Statt, und Rossini war der feinste Diplomat, der geborene Weltmann unter den Künstlern. Wie trefflich paßte sein Sirenengesang für ein müdes Geschlecht, welches froh war, statt der Schlachtberichte fortan Siegesbulletins aus den Feldzügen reisender Primadonnen und Tänzerinnen in der Zeitung zu lesen. Die Italiener schrieben der Musik Rossinis Balsamduft zu; in der That, man brauchte einigen Parfüm, um den Blutgeruch so vieler Jahre zu vertreiben. Ernste Kritiker rügten seine Vermengung des komischen und ernsten Stiles, die lustigen Ballmelodien, unter denen seine Helden kämpften, litten und starben, die tanzbaren Ouverturen zu schaudervollen Tragödien. Aber man tanzte ja so gerne wieder einmal recht gründlich, hatten die Völker doch so lange geklagt und gerungen, und es hatte wenig gefruchtet,

---

„Gegenwart" abgedruckten Aufsatz „Die moderne Oper" entnommen habe. Es ist derselbe seinem größten Teile nach für mich jetzt veraltet und überwunden, allein als die erste Vorstudie zu dieser Arbeit enthält er manche damals aus unmittelbarer Anschauung der Opern geschöpfte Notiz, die ich hier in besserer Begründung und richtigerem Zusammenhange wiedergab.

warum sollten sie's nicht einmal umgekehrt mit Tanz und Leichtsinn probieren? Gut die Hälfte von Rossinis Opern ist echte Tanzmusik, so daß jede ernstere Weise den Leuten nachgerade als ein „Choral" erschien, obgleich man selbiger Zeit auch von dem rechten Choral nichts mehr wußte. Was Wunder, daß den Italienern unvermerkt die Tanzmusik selbst in die Kirche schlüpfte! „Tanzen auch ist Gottesdienst, ist ein Beten mit den Beinen," sang der frivole Dichter, dem die Blume des Ruhmes gleichfalls aus dem Sumpfboden jener Zeit aufsprießen sollte. Wenn das Orchester im Theater ein Todesstöhnen mit Tanzrhythmen begleitete, warum nicht auch im Dome ein Agnus dei?

Ein deutscher Tonmeister, Karl Maria von Weber, sprach damals ganz ähnliche Gedanken über den nach den Greueln der Napoleonischen Epoche aufwuchernden Rossinismus in folgenden Worten aus: „Die allwirkenden Zeitumstände haben nur die Extreme Tod und Lust als Herrscher aufgeworfen. Niedergedrückt von den Greueln des Krieges, vertraut geworden mit allem Elende, suchte man nun Erheiterung in den gröblichst aufreizenden Kunstlüsten. Das Theater ward zum Guckkasten, in dem man gemächlich, die schöne beglückende Gemütsunruhe beim wahren Genusse eines Kunstwerkes ängstlich vermeidend, eine Scenenreihe vor sich abhaspeln ließ, zufrieden, durch Späße und Melodien gekitzelt worden zu sein oder geblendet durch Maschinenunfug ohne Zweck und Sinn. Gewohnt, im Leben täglich frappiert zu werden, that auch hier nur das Frappante Wirkung. Einer stufenweisen Entwickelung

der Leidenschaft, einer geistreich herbeigeführten Steigerung aller Interessen zu folgen, heißt anspannend, langweilig und infolge der Aufmerksamkeit — unverständlich."

Ich stelle mit besonderem Nachdruck diese Worte des deutschen Meisters hierher. Manch anderer deutsche Mann sprach damals in demselben ernsten Tone über den Rossinismus; der Kampf der Deutschen gegen ihn war ein sittlicher Kampf deutschen Ernstes wider welschen Leichtsinn; vom rein ästhetischen Standpunkt oft ungerecht, einseitig und ungeschickt geführt, ist er doch moralisch ein Ehrenkampf gewesen, in seinem letzten Grunde ein Kampf für jene Reinheit, Hoheit und Heiligkeit der Kunst, die kein Volk seit alten Tagen treuer festzuhalten wußte, als das germanische. Zunächst siegte Rossini; seine Opern berauschten, mochten die Widersacher schreiben, was sie wollten. Seine Musik war und blieb eben die genialste künstlerische Blüte, welche überhaupt aus dem Geiste der damaligen Restauration hervorgesproßt ist. Angesichts des Siegeszugs der Rossinischen Opern durch Europa und namentlich durch Deutschland kann man die Thatsache nicht leugnen, daß dasselbe Italien, dessen Volkstum geknickt, dessen Bildung erstarrt, dessen politisches Leben längst zerbrochen war, trotzdem unser eben erst in einem Weltkrieg siegreiches Vaterland, welches obendrein just in Sprache und Schrift eine bis zur Deutschtümelei gesteigerte Eifersucht auf die geistige nationale Eigenart geltend machte, durch seine Opern in Fesseln schlug. Allein so rasch und glänzend der

Sieg, so kurz war seine Dauer; mit der wechselnden Zeitstimmung verschloß sich das Ohr den Melodien Rossinis, und die Worte jener kunsteifrigen deutschen Männer, welche zehn Jahre früher in den Wind gepredigt, fanden eine so feste Statt, daß man schon um das Jahr 1825 Rossini als eine gesunkene Größe anzusehen begann. Allein seine Rolle war noch nicht ausgespielt, und selbst der frühere Einfluß wirkte noch lange fort.

Zunächst in einem zahlreichen, wunderlich gemischten Schülerkreise. Rossini hatte eine so bestimmte Schablone der Arbeit, so sichere und regelmäßige Handwerksgriffe, daß es äußerst verlockend war, ihn mechanisch getreu zu kopieren; zudem wiederholte und bestahl er so oft sich selber, daß er's auch anderen leicht machte, ihn ungestraft zu wiederholen und zu bestehlen. So scharte sich um ihn eine Gruppe der Nachahmer, die sich wesentlich begnügten, seine Manier, wenn auch flacher und stumpfer, abzuklatschen. Sie verfuhren dabei so getreu und unselbständig, daß die Nachwelt ihre Werke, falls sie nicht mit den Namen bezeichnet wären, so gewiß für etwas flaue Rossinische Originale halten würde, als man jetzt etwa Hunderte von Bildern der Schüler des Rubens für echte, aber schwächere Rubens ausgibt. Einem dieser Schüler Rossinis, dem Mercadante (in seiner früheren Periode) gab man darum den Künstlerspitznamen Mercante di Rossini, weil er gleichsam nur mit Rossinischem Ausverkauf handelte, mit den Crescendos, Strettos und Triolenläufen, den Brillenbässen, Kadenzen und Schnörkeln,

mit den Terzenduetten, mit den Chören, deren Melodie im Orchester liegt, mit den Tanzstücken und der großen Trommel bis ins Recitativ hinein. Komponisten von bereits anerkanntem Namen traten in diese Freischar der Nachahmer, Generali z. B., der in zweiter Linie aus Durantes Schule stammte und mit Kirchenmusik anfing, um mit Rossini zu schließen, Nicolini, der schier Rossinis Vater hätte sein können und vordem so einfach schön zu setzen wußte (manche seiner Arien erinnern fast an Hasse), daß ein deutscher Lobredner in der „Allgemeinen Musikzeitung" von 1819 den haarsträubenden Satz konnte drucken lassen: „Wie Nicolini würde Bach komponieren, wenn er nach einigem Verweilen im Lande des Gesanges noch unter uns lebte!" Und dennoch ging dieser neuitalienische Bach zur Fahne Rossinis über. Caraffa folgte dem Vorbilde getreulich sogar durch die Wandelung seines späteren Stiles und französisierte, als der Meister zu französisieren begann. Obgleich er, ähnlich wie Pacini, gefeilter und sorgsamer schrieb, kam er doch nicht aus der Schablone Rossinis heraus, und die Genieblitze Rossinis kamen nicht in ihn hinein. Die meisten dieser Nachahmer setzten ihre längst vergessenen Opern nur für Italien; denn sie wußten zwar ihrem Vorbild auf Tritt und Schritt zu folgen, — nur nicht auf seinem Siegeszug über alle europäischen Bühnen; allein in Italien wenigstens füllten sie eine Lücke aus: sie sorgten für Novitäten, welche der Manier Rossinis die Alleinherrschaft sicherten, und im Konzert und im Hause ward gar manches ihrer Tonstücke auch von Deutschen

und Franzosen gastlich aufgenommen. Sie füllten aus, wie gesagt, denn Rossini konnte doch nicht allein durch Jahrzehnte für den täglichen Musikbedarf einer ganzen Welt schreiben.

Gegen Ende der zwanziger Jahre bereitete sich ein Umschwung in der Politik und Litteratur vor, die künstliche Ruhe zerrann; eine neue Zeit der Revolutionen sollte mit dem Jahre 1830 anheben. Die Symptome zeigten sich schon frühe auf künstlerischem Gebiet, indes die Staatsmänner noch etliche Jahre ungestört verdauen und schlafen konnten. Man verspottete die süße, einlullende Almanachspoesie und die Rossinische Oper dazu, man begehrte eine erregende, erschütternde, eine in Ernst und Spott zur Unruhe aufstachelnde Kunst. Daß sie zum Kampf auch wieder die Versöhnung bringe, verlangte man vorderhand noch nicht.

In dieser Zeit kam Rossini nach Paris und ward (1824) Direktor der dortigen italienischen Oper. Das so oft eitel prophezeite Erlöschen seines Sterns schien Wahrheit zu werden; seine früheren Werke verloren an Zugkraft, eine bedeutende neue Oper erschien binnen ganzer fünf Jahre nicht — welch ungeheure Pause für einen Mann wie Rossini! — die einzige Novität, Graf Ory, war in Deutschland wegen ihres unsittlichen Textes ausgepfiffen worden. Allein Rossini sammelte nur seine Kraft. Schon in der „Semiramis" (1823) hatte er charaktervoller und dramatischer instrumentiert, dem französischen Geschmack sich nähernd, mehr noch trat dieses Streben im „Grafen Ory" und

der Umarbeitung des „Mohammed“ zur „Belagerung von Korinth“ hervor. Rossini zog darum keinen neuen Menschen an, es ging keine neue Phase des Genius in ihm auf, aber er studierte die Kunst und die Zeit, er beobachtete die Griffe anderer Meister, um seine eigene Gewandtheit zu steigern, er wuchs nicht qualitativ, wohl aber quantitativ. So hob sich auch der dramatische Zug, den man bei Tankred schon einen französischen genannt, bestimmter hervor, als Rossini in Paris der französischen Kunst näher kam und für französische Hörer schrieb. Er verließ die italienisch nationale Bahn und suchte im Tell den schroffen Geist der französischen Neuromantik mit seinen weichen italienischen Melodien zu verschmelzen; die Erregtheit eines neuen öffentlichen Lebens sprach aus diesem Werk und doch auch die süße Träumerei vergangener Tage; deutscher Ernst, französischer Effekt und welsche Anmut. Welch wunderlicher Gegensatz eines dramatischen und gedankenreichen Anlaufs mit dem Uebergang in eine sinnlich lockende, leichtsinnige Tanzweise findet sich schon gleich in der Ouverture dieser merkwürdigen Oper! Die deutsche Kritik erkannte den Fleiß des Werkes, aber sie entsetzte sich zugleich über die Querstände, Quinten- und Oktavenparallelen, durch welche der Maestro hie und da hinreißend wirksam moduliert hatte. Es war eben ein neues Dogma in die Kunst gekommen und lautete selbst bei Rossini nicht mehr wie vordem: „Nicht das ist schön, was schön ist, sondern schön ist, was gefällt,“ sondern: „Auch das Häßliche ist schön, wenn es nur charakteristisch wirkt.“

Und dieses Dogma steht heute noch in Kraft; die Wagnersche Schule hat es geerbt von der französischen Neuromantik. „Wilhelm Tell" erschien mit der „Stumme von Portici" am Vorabend der Julirevolution, er war eine Weissagung auf dieselbe. Nicht in dem äußerlichen Sinn, daß diese Oper das Thema einer Revolution behandelt, sondern weil der ganze Umschwung des geistigen und künstlerischen Lebens, dessen äußere Marke die Julitage waren, hier so reich und kraftvoll ausgesprochen ist. Rossini war mit dieser Oper wieder mitten in die Zeitströmung gekommen, und es lohnte ihn noch einmal ein glänzenderer und zugleich ehrenvollerer Erfolg als je zuvor. Die „große Oper" war durch Tell, die Stumme und Robert in einer ganz neuen, überreichen Gattung erstanden zum Ergötzen des schaulustigen Publikums, zum Segen der Theaterkassen und zum Fluche jeder schlichteren, strengeren, ernsteren Dramatik. Die unerhört dicke Partitur des Tell konnte in Deutschland gestochen werden und fand zu dem Preise von 66 Gulden das Exemplar samt dem Klavierauszug zu 22 Gulden Käufer genug. Aber Italien war jetzt nicht mehr der Mittelpunkt des europäischen Opernwesens, sondern Paris. Nicht mehr von Venedig oder Neapel oder Mailand, sondern von Paris aus herrschte von da an die italienische Oper oder richtiger die französisch-italienische im Bund mit Originalwerken der Franzosen. Wie jene Revolution von Paris ihren Ausgang genommen und dann ganz Europa mit neuen französischen Ideen überschüttet hatte, so gab sich auch die auswärtige

Litteratur allenthalben einen leichten französischen Strich, wofür uns ja die Schriften des „jungen Deutschlands“ als Zeugnis nahe genug liegen. Jener französische Strich aber saß bei der Oper am festesten; denn da sie vordem die echteste Kunstblüte der Restauration entfaltet, so mußte bei ihr auch die Wandelung um so einschneidender und das neue Gepräge ganz besonders tief sein. Alle Nationalitäten begegneten sich an der musikalischen Börse von Paris und tauschten unter mancherlei Zugeständnissen ihre Papiere aus. Bei Meyerbeer will ich mehreres von diesen Wechselgeschäften reden. Um das Jahr dreißig schützte und förderte Rossini in Paris einen jungen *spanischen* Opernkomponisten, Gasparo Gomis, der für die *deutschen* Meister Mozart und Haydn schwärmte, dabei die *italienischen* Weisen Rossinis getreulich nachahmte, nicht minder jedoch des *französischen* Effektes sich befliß. Wäre Gomis dazu noch ein *Jude* gewesen, so hätte er am Ende der spanische Meyerbeer werden können.

„Wilhelm Tell“ war ohne Zweifel die charaktervollste, in frischesten dramatischen Lokalfarben gehaltene Oper Rossinis. Trotzdem mußte er's erleben, daß man in London und Berlin aus dem Tell einen Andreas Hofer machte, der, statt des Apfelschusses, einen Chasseur niederschießt, welcher seinen Knaben töten will, und statt Geßlers einen französischen Marschall umbringt. Daß die Musik dennoch nicht umzubringen war, nahm ein italienischer Kritiker als bestes Zeugnis für Rossinis Größe; „fürwahr,“ sagte

er, „man sieht nun klar, daß dessen neueste Musik alles übertrifft; denn sie paßt zu jedem Gegenstande.“

Rossini war ein junger Meister, aber er war zu vielseitig angelegt, um eine vorzugsweise „jugendliche“ Musik zu machen. Dies that der Sizilianer Vincenz Bellini. Man verstehe mich recht. Ich sage jugendlich nicht im Sinne jener kindlichen Jugendfrische, die einem Haydn und Mozart ewige Jugend verlieh, sondern des jünglinghaft Unreifen, Weichen, Schwärmerischen. Es gibt keine größere Kluft als zwischen Kind und Jüngling. Das Kind seiner selbst gewiß, fest und sicher in seiner Natur, der Jüngling über sich hinausstrebend, höhere Stufen trügerisch vorwegnehmend, voll reizbaren Gefühles für allen Zwiespalt des Lebens, aber ohne das Wort und die Kraft der Versöhnung, halb ein Engel und halb ein Bengel. Diese zartseligen Engel sind dann zuweilen recht interessant, wenn's die Bengel nur nicht wüßten, daß sie interessant sind.

Die Italiener haben zwei solcher interessanten Jünglinge unter ihren berühmten Musikern, den Pergolese in der strengen alten Zeit und den Bellini in der freien neuen.

Bellini schrieb keine komische Oper. Dies ist schier ein Wunder für einen italienischen Bühnen-

komponisten; denn die meisten derselben begannen in neuerer Zeit mit lustigen Operetten und fertigten solch leichte Arbeit nebenbei auch dann noch fleißig, wann sie in der ernsten Oper bereits festen Fuß gefaßt hatten. Allein was soll der Humor einem sentimentalen Jüngling? Die hohe Tragödie paßte ihm ebensowenig, desto besser das lyrische Drama. Er konnte rühren im warmen, weichen Gesang, nicht erschüttern im spröden hohen Tone. So galt denn auch sein erster durchschlagender Erfolg dem Lyriker. Es war die Fülle der neuen, geschmeidigen, empfindsamen Melodien im „Piraten" (1827), welche die Augen und Ohren Italiens und Europas auf den jungen Tonsetzer lenkte. Weil nun dieser lyrische Strom das erste Mal so neu und reich geflossen, so erwartete man bei jedem weiteren Werk ähnliche Neuheit und gleichen Ueberfluß. Aber bekanntlich ist fast jedes rein lyrische Talent in der Regel nur einmal neu und kopiert dann fort und fort sich selber. So brachte denn auch jede weitere Oper Bellinis nur eine neue Enttäuschung; man klagte, daß der Meister sich wiederhole, daß seine Eigenart zur Manier erstarre, daß er die Frische seines ersten Hauptwerkes nicht wieder zu erreichen vermöge. Allein er verbreiterte und vertiefte sich wenigstens innerhalb jener Manier. Als seine „Norma", auch ein lyrisches Drama, 1831 in Mailand zum erstenmal aufgeführt wurde, fanden die Arien und Kavatinen nur mäßigen Beifall; der dramatisch-lyrische Schwung der in der That ergreifenden Scenen des dritten Aktes dagegen rührte den Hörern ans Herz

und gewann dem Künstler glänzenden Sieg. Bellini schien auf dem Wege zum echten Dramatiker. Wie leichtblütig hoffte man damals nicht — sogar in Deutschland — gewaltige Dinge von dem Sänger, der so tief zu rühren verstand! In Schillings musikalischem Lexikon von 1835 steht wörtlich: „Bellini befindet sich in einer Krise; geht er glücklich aus derselben hervor, so kann er der Luther der italienischen Musik werden.“ Dieses Urteil zeichnet seine Zeit so gut wie jenes andere, welches in Nicolini den wiedergeborenen Bach sah. Wahrlich nicht durch thränenvolle Rührung hat Luther dem Papste Millionen Seelen abgerungen, und durch Rührstücke reformiert man nicht einmal die moderne Oper! Bellini ging inzwischen abermals einen Schritt weiter; er lernte in Paris die dramatischen Handgriffe der Franzosen, er nützte sie für seine „Puritaner“, allein trotz aller grelleren Farbentöne der Modulation und des Orchesters blieb er doch im Grunde derselbe lyrisch blasse Bellini; den Ruhm des hohen Tragöden, wonach er gestrebt, fand er nicht in Paris, er fand dort nur ein frühes Grab.

Ein jugendlicher Tondichter voll Anmut, Schwung und weicher Wärme, ein Lyriker, dem mit der Tinte immer auch etwas Thräne aus der Feder fließt, der fabelhaft schnell alle Bühnen sich erobert und in seines Ruhmes glühendem Aufgang plötzlich dahinstirbt, ein solcher Jüngling wird immer eine interessante Erscheinung sein, besonders für Frauenzimmer, und diese entscheiden ja zumeist über die Modemusik wie über andere Moden. Allein Bellini rührte doch nicht bloß

die Frauen, und die Wurzeln seines Erfolges sind vielverzweigt.

Die Männer des Fortschrittes hatten Wunderdinge gehofft von den Folgen der „ritterlichen" Julitage. Allein die Staaten waren bald wieder ziemlich nüchtern in das alte Geleise zurückgefahren. Der tiefe Schmerz der Enttäuschung ergriff die erregte Jugend, und wo man ihn nicht empfand, da erkünstelte man ihn wenigstens. Es entwickelte sich vorab in Frankreich und Deutschland eine Litteratur voll Sentimentalität, Verbissenheit und grollender Spottlust. Dazu mischte sich der alte Geschmack an üppigem und frivolem Sinnenspiel, den die schlaffen zwanziger Jahre großgezogen. Bellini paßte vortrefflich für diese Modestimmung. Er war der schwermütige Träumer, der die Priesterin des gallischen Urwaldes so gut wie die herben Puritaner und das unsterbliche Veronesische Liebespaar in den gleichen Farbenton modernen Weltschmerzes tauchte, und doch war er dabei kein Asket, kein hohläugiger Jeremias, sondern ein Jünger des üppig kecken, lebensfrohen Rossini. Ganz besonders aber vernahm das tief erniedrigte Italien seinen geheimen Schmerz, den es im klaren Wort nicht aussprechen durfte, in der elegischen Gesangesmystik des Sicilianers. Es ist bezeichnend für ein Volk wie das italienische, daß es in dieser kranken Sentimentalität den tiefsten Pulsschlag seines Herzens wiedererkannte. Die unglücklichen Italiener sangen die Bellinischen Weisen, wie die alten Hebräer „ein Lied von Zion" sangen, als sie weinend an Babels Wassern saßen.

Bellini erregte eine patriotische Begeisterung, wie kaum ein anderer Tonmeister. Das Leben des früh heimgegangenen Jünglings ward zum nationalen Mythus; man stellte ihn neben Raffael! Dieselben rührenden Opern, welche in Deutschland doch kaum anders wirkten als die heiter berauschenden Rossinischen, indem sie den Geist unseres Volkes in entnervende Träumerei lullten, wirkten in Italien revolutionär, ein Wahrzeichen für das „junge Italien". Welch ein Volk, das in diesen lüsternen Klageliedern die Tiefe seiner Seele ausgesprochen findet! Rossini wurde in Italien beneidet, bewundert, vergöttert, aber für Bellini schwärmte man wie für einen Geliebten. Rossini hat mit dem Leichtmute und der Frivolität eines schlaffen Geschlechtes sein geniales Spiel getrieben; Bellini hauchte, so meinten die Patrioten, den Schmerz über die Knechtschaft der Nation in Tönen aus. Ein Volk aber, welches einen Bellini zu seinem Tyrtäus macht, ist ein verlorenes Volk, und wenn es seine Erhebung auch noch so großtönend beginnt, so wird ihm doch der Tag des Gerichtes nicht lange ausbleiben.

In musikalischem Betracht hatten Bellinis Opern eine Weile das Los, welches sonst nur spröden klassischen Meisterwerken zufällt: sie schienen mit den Jahren an Güte zu wachsen, durchs Liegen besser zu werden, wie der Wein; allein ebenso rasch sie sich ablagerten, lagerten sie sich auch wieder aus. Norma z. B. wuchs gut ein Jahrzehnt an Ansehen, selbst bei der deutschen Kritik, nicht minder die „Nachtwandlerin". Der Grund liegt in einer ganz besonderen Eigenart

der Belliniſchen Oper. Ihr Schwerpunkt ruht, wie bei ſo vielen anderen italieniſchen Werken, meiſt in einer Rolle, die für eine beſtimmte Sängerin urſprünglich geſchrieben iſt (denn bei dem weiblichen Bellini führen die Frauencharaktere das dramatiſche Regiment). Unſer Lyriker legt aber auch dieſe Hauptrolle nur in ſehr allgemeinen Linien an; er ſchreibt nicht in der Weiſe wie Roſſini, der den Sängern Gelegenheit gibt, gut und wirkungsreich zu ſingen, was er will, ſondern er gibt ihnen den Anlaß, wirkungsreich zu ſingen, was ſie wollen. Roſſini hat viel gemacht aus ſeinen Bravourrollen; aus Bellinis Glanzrollen können die Sänger noch viel mehr ſelber machen. Nun fand der Glückliche denn auch eine ganze Schar großer Talente, die ihr Eigenſtes in ſeine Rollen hineintrugen, und mit der Vielſeitigkeit der Darſteller ſchienen die Opern ſelbſt an Fülle und Originalität zu wachſen. Die Norma wuchs in den Händen der Paſta zu einem Charakterbild von antiker, Gluckiſcher Größe, Jenny Lind machte eine romantiſch-ſchwärmeriſche, deutſch-innige Jungfrau daraus, die Viardot-Garcia eine überweiblich wilde, glutheiße Kraftnatur aus dämmernder halbgeſitteter Urzeit. Andere Sängerinnen behandelten dieſelbe Rolle rein als Bravourpartie, und es gedenkt mir, eine Primadonna gehört zu haben, welche auf deutſcher Bühne die galliſche Prieſterin italieniſch ſang, indes die Römer und die anderen Gallier deutſch antworteten, und während Norma ihr „casta diva!“ kokett anmutig betete, brummte der begleitende Chor wie eine Interlinearüberſetzung

„keusche Göttin!“ dazwischen; — und doch hörte man das alles mit Entzücken. Die dramatische Norma war jetzt ein Konzertstück geworden, die Arie eine Sonate für Gesang, wie ja schon vor hundert Jahren die Italiener dieselbe schulgerecht getauft haben, und alles war gut. Wie hätte auch, trotz alle dem oben Gesagten, ein Rührstück gleich der „Nachtwandlerin“, dessen triviale Verwickelungen aus der Krankheitsgeschichte eines nervenkranken Mädchens aufsteigen, seiner Zeit für die wahre „Nationaloper“ der Italiener erklärt werden können, wenn nicht die Malibran und Pasta ihr bestes Talent daran verschwendet hätten, diese Rolle hoch über sich selbst zu erheben! Kein anderer Meister verstand es so trefflich wie Bellini, den Sänger zum Tondichter zu machen. Darum war es eben nur scheinbar, daß seine Opern wuchsen: die größten Darstellerinnen wuchsen vielmehr in denselben. Nun konnte eine so geartete Musik sicher nicht ganz mittelmäßig sein; aber eine echt dramatische Musik war sie wahrlich nicht. Gluck und Mozart zeichneten ihre Charaktere so fest, daß auch die größte Sängerin aus Glucks Iphigenie eben nur Glucks Iphigenie machen kann, oder sie macht ein Zerrbild daraus.

Dennoch regte Bellini eine eigene Richtung des Gesangsvortrages an, die breit selbst in unsere Tage noch herüberwuchert. Wie Rossini den Operngesang zum gewagtesten Meisterspiel im Schmucke der Koloratur und zur leichtesten Anmut des Ausdruckes führte und dabei seine Schule dergestalt eingeengt hat, daß mit dieser Schule auch seine Werke abstarben, so stellte

Bellini die „Seele“ des Vortrages wiederum über die Feinheit der Form, er gab dem Sänger Raum zum breitesten, innigsten, subjektivsten Schmelz der Kantilene, er brachte das Ineinanderziehen, Gleiten und Beben der Töne wieder recht in Schwung, wodurch er bis ins schlichte deutsche Lied herüber den Gesang verweichlichte. Denn für die Mittelmäßigkeit ist ja Seele so viel billiger zu haben als Geist, und Weichheit so viel erreichbarer als Kraft.

Die Geschichte der Bellinischen Oper ist zugleich eine Geschichte der unerhörtesten Sängertriumphe. Bei der ersten Aufführung der „Capuletti und Montecchi“ in Venedig (1830) überstieg der Jubel über die Sängerinnen alles Maß und stellte selbst den Ruhm des Komponisten etwas in Schatten. Der Enthusiasmus wuchs stetig bis zur neunten Vorstellung, wo er den Gipfel endlich erreichte. Es regnete Sonette und Bildnisse auf Romeo und Julia, Tauben und andere Vögel wurden auf die Bühne fliegen gelassen; das Jauchzen, Heulen, Toben, Klatschen, das Wehen der seidenen Tücher mit den Bildnissen der gefeierten zwei Primadonnen nahm kein Ende. Als es endlich doch ein Ende nehmen mußte, geleitete das Publikum Romeo (die Grisi) unter Fackeln und Musik nach Hause, während Julia (die Carradori) vom gesamten Theaterorchester in ihre Wohnung geführt wurde. Dort begann der Jubel aufs neue; das Orchester blies und geigte und Julia bewirtete das Orchester. Aehnliche Scenen wiederholten sich anderwärts. Als Urkunden zur inneren Krankheitsgeschichte der Zeit dürfen sie

nicht ganz vergessen werden. Man schlug Medaillen auf Sänger und Sängerinnen und lohnte sie mit übermäßigem Ehrensold. Kein Wunder, daß sie dem Komponisten dankbar waren, der ihnen zu glänzenderem und selbständigerem Erfolg als irgend ein anderer verhalf. Die Bulletins der italienischen Oper wurden selbst in Deutschland in den dreißiger Jahren noch mit einer Wichtigkeit behandelt, die wir nicht glauben würden, wenn wir uns nicht mit eigenem Auge in den damaligen Zeitblättern überzeugten. Es gemahnt an das ähnliche Verfahren der politischen Journale, welche zu selbiger Zeit die lächerlichsten politischen Lappalien aus jeder französischen Provinzialstadt registrierten, während sie für die wichtigsten Thatsachen des deutschen Volkslebens noch keinen Platz hatten. Mit größtem Pflichteifer wird folgerecht also auch in den deutschen Musikzeitungen berichtet, wie in Sinigaglia Donizettis Esule di Roma aufgenommen worden sei, wie in Jesi Mercadantes Normannen, wie in Cagliari die Anna Bolena und in Sassari Riccis Chiara, wie die stagione dell' estate in Siena ausgefallen sei und die Fasten- und Karnevalsstagione in Lucca, wie in Mirandola die Signora Adelaide Fantuzzi gesungen und in Bergamo die Corri Paltoni und wie in irgend einem noch kleineren Neste die Partei der Signora Clorinda Corradi-Pantanelli (sie ist des großen Raffael Landsmännin — bemerkt der Berichterstatter) in Fehde liege mit der Partei der Signora Galzerani-Battagia, indes sich um Signora Gilda Minguzzi allmählich eine auch nicht zu verachtende Mittelpartei schare.

Es war der letzte Abendglanz des weiland weltbeherrschenden Einflusses der italienischen Oper. Einen Enthusiasmus wie Bellini hat seitdem kein anderer welscher Meister mehr entzündet. Man neidete ihm den Geldgewinn nicht, den man noch Rossini nachgerechnet hatte, man fand es ganz in der Ordnung, daß er sich schon vor der Norma viertausend Gulden für eine Oper hatte zahlen lassen, und daß man ihm am Schlusse seines Lebens den dreifach hohen Sold bot. Man ließ ihm auch den Stolz gelten, mit welchem er nach und nach seine Triumphe hinnahm, der moderne Meister, zur selben Zeit, wo der altväterische Salieri auf das Titelblatt seines Requiems in unmodisch wunderlicher Demut die Worte schrieb: „Kleine Totenmesse verfaßt von mir dem allerkleinsten (piccolissimo) Antonio Salieri.“ Hatte Bellini mit seinem melodiereichen Gesang doch wenigstens einen anderen Weg zu gehen gewußt als die blinden Nachbeter Rossinis, den Sängern ein neues Feld geöffnet, der Stimmung seiner Zeit und seines Volkes treffenden Ausdruck geliehen, die Herzen gerührt und verführt, ein Meister, eng zwar im Kreise seiner Ideen und dürftig in der Technik, aber dennoch ein dichterisch Gemüt, voll unreifen Schwunges, allein eben doch immer voll Schwunges, eine echte Jünglingsnatur in einer Zeit überkluger, kritischer Gesittung. Und als er vollends rechtzeitig starb, gönnte man ihm seine Ehren doppelt gern; denn in der neidischen kleinen Welt der Bühne läßt man ja neidlos nur die Toten leben.

Ein anderer selbständiger Jünger Rossinis war Donizetti. Man hat diese drei Meister gar oft miteinander verglichen, und obgleich man in den dreißiger Jahren, zur Zeit der Vergötterung Bellinis, die Frage aufwerfen konnte, ob Bellini größer sei oder Rossini, so wird doch jetzt kaum jemand mehr bestreiten, daß Rossini, Bellini und Donizetti eine stetig niedersteigende Stufenfolge der Künstlergröße darstellen. Rossini war ein vielseitig schöpferischer, epochemachender Meister, ein gewaltiges Talent, die Grenzlinie des Genies streifend; Bellini eine einseitige, manieristische, aber immerhin auch noch schöpferische, gesammelte, anziehende Natur; Donizetti hat nichts eigentlich Neues mehr geschaffen, aber mit großem Geschick fortgeführt, was andere begonnen, Fremdartiges zu scheinbar Neuem verschmolzen; weil er minder originell ist als Rossini und Bellini, so ist er vielseitiger als dieser und einseitiger als jener. Er betrat den Weg, der die Deutschen seit Mozart so oft in die Irre geführt: er experimentierte, — nur mit dem Unterschied, daß er sich nicht in die Irre führen ließ. Rossini und Bellini hatten ein festes Ziel, feste Formen, eine streng beschlossene Kunstgattung; sie standen beide mit einem Schlage fertig da, ihr erster größerer Versuch war auch ihr erster großer Erfolg, sie blieben von da dem klar und fest ausgesprochenen Grundcharakter wunderbar getreu, und nur die letzte, Pariser, Periode vermochte bei Rossini eine stärkere, bei Bellini eine leichtere Schwenkung hervorzubringen. Ganz anders Donizetti. Er versuchte mancherlei und fand lange

kein einiges Ziel, er übte allerhand Stil und baute sich in fast jeglicher Kunstgattung der Bühne an; er rang schrittweise mühselig nach dem ersten Erfolg und war nur so lange konsequent, als er unbedeutend war; in dem Maße, als ihm höhere Geltung und äußere Selbständigkeit zufiel, begann er sich selber untreu zu werden. Dem glücklicheren Rossini und Bellini fiel das Gelingen wie eine reife Frucht in den Schoß; Donizetti mußte ohne Vergleich mehr arbeiten; es ist mehr Studium und weniger Genie, weniger Unfug, aber auch weniger Geist in seinen Partituren. Er ist ein Eklektiker. Die opera buffa hat er z. B. im „Liebestrank" fast ganz in Rossinis Manier behandelt; dagegen streift die „Regimentstochter" stark an die französische komische Oper. Sein „Belisar" spielt merklich in Bellinis Farbentöne hinüber; in der „Lucia" und „Lucrezia Borgia" reichen sich Bellini und Meyerbeer die Hand, und in der „Favorite" hat der Maestro gar versucht, durch Anklänge an den deutschen Stil imponierend zu langweilen. Aber demungeachtet war Donizetti viel zu sehr Italiener, als daß er sich zu unsicherem Umhertasten, zu Versuchen auf Kosten des gewissen Effektes wie die neuen deutschen Meister hätte hinreißen lassen. Seine Opern schillern in allerlei Stil, aber sie stehen trotzdem fest in der technischen Schablone. Im Bau der Arie lehnte sich Donizetti noch entschiedener als die beiden Vorgänger an die volkstümliche Grundform der Kanzonette und strebte auch seine Melodien, trotz allem fremdartigen Begleitungseffekt, den Klängen des italienischen Volksgesanges

anzuschmiegen. Bewundernswürdig kennt er die Tragweite seiner Kraft und beschränkt sich auf das bequem Erreichbare. Naturgemäße dramatische Oekonomie unterscheidet seine Werke gar vorteilhaft von so vielen französischen und deutschen Opern. Er schrieb Repertoire-Opern, Opern, die man überall geben kann, in Paris und in Butzbach, mit guter und schlechter Besetzung, vollständig und zerfetzt, einstudiert als Prunkstücke und uneinstudiert als Lückenbüßer, große Opern mit wenigen Hauptpersonen, mäßiger Scenerie, nicht zu lang und nicht zu kurz, nicht zu schwer und nicht zu leicht, verständlich für alle und sinnreizend für viele. Bellini schrieb dankbar für den Sänger, Donizetti für den Theaterdirektor. Keine einzige seiner Opern machte Epoche wie Tankred oder Tell, nicht einmal wie Norma, allein sehr viele derselben drangen auf alle Bühnen, nisteten sich als die rechten Not- und Hilfsopern dauernd ins Repertoire und errangen durch die Breite der Wirkung einen Einfluß, den sie durch die Tiefe gewiß nicht erringen konnten. Donizetti ist kein Erfinder, sondern der durchtriebene Praktikus, welcher mit sehr weitem Künstlergewissen, aber desto schärferer theatralischer Spürnase ausnützt, was andere erfunden haben.

Im Leben und in der Lehre war er ganz eigene Wege gegangen. Nicht umsonst hatte der junge Schneiderlehrling dem großen Gesanglehrer Bordogni die zerrissenen Kleider geflickt. Der Sänger brachte dem Schneider zum Danke dafür jene Grundsätze des süßen, flüssigen Gesangs bei, welche der spätere Maestro trotz aller Versuchung durch die dramatische Deklamation

der Franzosen nicht wieder vergessen hat. Der Schneider wollte Kirchenkomponist werden. Donizetti, dessen Musik später so üppig und lüstern klang, daß man angesichts seiner Weisen in Deutschland die alte Frage wieder aufwarf, ob die Musik an sich auch entsittlichend wirken könne, derselbe Donizetti warf sich mit jugendlichem Eifer auf die Kirchenmusik. Es war noch ein Herkommen aus der strengeren alten Zeit, daß der italienische Tonsetzer mit kleinen Kirchenstücken begann, um eben setzen zu lernen. Obendrein kam der angehende Komponist zu einem deutsch gründlichen, wenn auch verwelschten Lehrmeister, zu dem alten Simon Mayr. Außerdem nennt man noch den Pater Mattei, der als das letzte Haupt der gelehrten Bologneser Schule für den größten italienischen Kontrapunktisten seiner Zeit galt, als Donizettis Lehrmeister. Es hat aber zumeist mit diesen „Lehrern" der modernen Opernschreiber Italiens nicht viel auf sich; denn bei fast allen, selbst den flachsten und fadelhaftesten Technikern werden berühmte, strenge Namen als Lehrer genannt, von denen der Schüler doch wohl nur ein Schulzeugnis statt wirklicher Schule überkommen zu haben scheint. Hiervon macht übrigens Donizetti eine Ausnahme: *wenn er wollte*, dann konnte er gut genug setzen, aber er war zu schlau, um dies immer zu wollen. Schon bei seiner „Anna Bolena" (1831) spürte man die ernstere Technik Simon Mayrs in wunderlichem Gemisch mit modernster Leichtfertigkeit und ehrte bei seinem erfolglosen „Hugo von Paris" (1832) wenigstens die gute Arbeit. Er nützte seine Kenntnis der

reineren Form, wenn es ihm paßte; Gewissensache war ihm die Reinheit der Tonkunst sicherlich nie, und es fragt sich, ob es ihm nicht viel mehr zum Vorwurfe gereicht, daß er etwas gelernt hatte, als dem Bellini, daß er nichts gelernt und dem Rossini, daß er erst allmählich vor dem Publikum lernte.

Die Erfolge des letzteren waren es, die den jungen Donizetti erst von der Kirche zur Bühne bekehrten; von der Messe sprang er zur — Farce, und dann von dieser erst zur größeren Oper. Allein wohl zehn Jahre und darüber hatte es mit seinen Opern keinen sonderlichen Zug, obgleich er inzwischen gut ein Dutzend größere und kleinere, deren Titel längst vergessen sind, auf die undankbaren Bretter brachte. Donizetti war kein ursprüngliches, hinreißendes Talent, er mußte lernen und durch Schaden klug werden. Erst in den dreißiger Jahren fand er in Paris den ersehnten durchschlagenden Erfolg. Rossini hatte hier einen neuen Stil für die italienische Oper gefunden, durch ihre Kreuzung mit der französischen; allein er hatte nur angeregt und begonnen, nicht vollendet; Bellini folgte ihm, doch er starb, als er kaum die neue Bahn beschritten. So blieb für Donizetti, dem es mit dem abgetretenen alten Rossinismus in Italien nicht hatte glücken wollen, ein neuer Boden, den er gar geschickt auszuarbeiten begann. Er verarbeitete die Elemente Aubers, Meyerbeers, Rossinis und Bellinis zur französisch-italienischen Oper, er lieferte dem Publikum einen effektvoll geordneten Blumenstrauß aller der fremdartigen narkotischen Lieblingsblüten, die es ver-

einzelt bisher entzückt und betäubt hatten. Die echt nationale Farbe des italienischen Opernstiles ist durch ihn vollends verwischt worden, aber die Sicherheit des Handwerks, in welchem die musikalischen Dramatiker Italiens von jeher alle fremden Meister übertroffen haben, wurde auch von ihm mit festem Griffe und bis ans Ende behauptet. Brach er auch keine neue Hauptbahn, so fand er doch manchen unbetretenen Seitenweg. Rossini hatte die große romantische Oper, Bellini die lyrische zu französisieren begonnen; Donizetti frischte neben anderem die opera buffa, welche in den zwanziger Jahren fast ganz verblaßt und verkommen war, mit den neuen Druckern des französischen Effektes wieder auf. Schon früher hatte man die Stegreifmusik, den leichten, volkstümlichen, gleichsam improvisierten Gesang seiner Operetten anerkannt (z. B. in Olivio e Pasquale, 1830). Jetzt fand er für dieses seltene, bewegliche Talent neue und in der That reizende Vorbilder im Vaudeville, im Romanzenton der Pariser komischen Oper. Mit welchem Geschick er dieselben benutzt und in den italienischen Fluß des Gesanges aufgenommen hat, bezeugt seine „Regimentstochter", die alle Welt ergötzte, wie seit dem „Barbier von Sevilla" kein anderes Werk der komischen Tonmuse. Hier vergißt man leicht, daß seiner Kunst die Weihe und Herzensreinigkeit fehlt und an deren Statt nur kokette Reflexion waltet. Die tragische und heroische Oper, die lyrische wie die komische, wie das Konversationsstück, alles war Donizetti, um mich eines impertinent bezeichnenden Ausdruckes zu bedienen, gleich gut ab-

gegangen. Aber der Widerspruch des weihelos schmeichelnden und berechnenden Schaffens mit der künstlerischen und sittlichen Wucht des Stoffes trat doch nur bei den ernsteren Dramen in seiner ganzen empörenden Schärfe hervor. Während Donizetti etwa in seiner „Lucrezia Borgia", wo der Text die nichtswürdigen, üppigen, überfeinerten Naturen eines verderbten Geschlechtes zeichnet, mit seiner sinnenreizenden, koketten, blasierten Schreibart immer noch ein in aller Widerwärtigkeit wenigstens innerlich zusammenstimmendes und also erträgliches Bild liefert, ein Charakterbild, wenn auch kein schönes Bild, — wird der nämliche Stil im „Belisar", wo es einer einfacheren, tiefer angelegten Heldengröße gilt, dem reineren Sinn geradezu unausstehlich. Rossinis und Bellinis naive Verstöße wider den Geist der Handlung erscheinen wie frische Natur neben dieser schwülen, ausgeklügelten und doch unwahren Reflexion.

So begegnet uns denn in Donizetti die leibhafte Spiegelung einer in sich zerfahrenen, im Streben unklaren, zugleich entnervten und überreizten Kunstperiode. Das wahre Schreckensregiment, welches die italienische Oper seit mehr als dreißig Jahren über die deutschen Bühnen übte, hat sich in ihm gebrochen. Denn obgleich seine Opern auch in Deutschland durchschlugen, weil ihm unsere musikalische Kleinkrämerei, die auf der theatralischen Bühne womöglich noch ärger ist als auf der politischen, einen geschlossenen Widerstand nicht zu leisten vermochte, obgleich seine Melodien in tausendfacher Verarbeitung auf allen Klavieren, in allen

Militärmusiken und in allen Biergärten spukten und noch spuken, — so ist doch in Donizetti die italienische Oper von sich selbst abgefallen; er konnte nur noch die Masse blenden, einen inneren Zwiespalt in der deutschen Aesthetik und Kritik und schaffenden Kunst wie Rossini vermochte er nicht mehr zu wecken. Im Gegenteil; er brachte selbst die bessere italienische Musik in einseitigen ungerechten Verruf. Die echt nationale Haltung war lange Zeit der schützende Zauber der welschen Oper gewesen, und nur durch ihn hatte sie so lange gesiegt. Auf den stummen Schmerz des Italieners waren 1848 die verunglückten Versuche zur nationalen Befreiung gefolgt, verunglückt durch des Volkes innere Zerfahrenheit und durch sein abergläubisches Hoffen auf Hilfe von außen, namentlich von Frankreich, also durch das Verzweifeln an der eigenen nationalen Kraft: — und auf Bellini folgte Donizetti!

Im Frühling des Jahres 1848 war es, wo Donizetti im Wahnsinne starb. Er glaubte sich tot bei lebendigem Leibe und klagte fort und fort, daß er tot sei und rief ein über das andere Mal: „Der arme Donizetti ist gestorben!“ Kaum nahm man die geringste Notiz von dem Tode des gefeierten Meisters. Wer hatte damals Zeit, an einen Musikanten zu denken! Viele glaubten auch, Donizetti sei gerade zur rechten Stunde gestorben, Italien brauche jetzt andere Sänger als einen Donizetti und werde sie finden. Aber auf Donizetti folgte nur sein viel schwächerer Nachahmer Verdi, der sich noch viel stärkeren Succurs von den Franzosen holen mußte als seine Vorgänger,

um die italienische Nationaloper vollends zu Grunde zu richten. Inzwischen haben sich die Italiener gleichfalls Succurs bei den Franzosen geholt, um ihre nationale Existenz wieder aufzufrischen wie vor dreißig Jahren ihre Oper, und wir müssen abwarten, ob es ihnen in der Politik besser glückt als auf dem Theater.

II.

Boieldieu und Auber mit ihren Genossen.

„Nach seiner Rückkehr feierte der fromme König Karl Ostern zu Rom mit den apostolischen Herren zusammen. Und siehe, es entstand während der Osterfeiertage ein Streit zwischen den Sängern der Römer und der Gallier. Die Gallier sagten, sie singen besser und schöner als die Römer. Die Römer sagten, sie tragen durchaus in der richtigen Weise die Kirchengesänge vor, wie sie es gelehrt worden vom heiligen Papst Gregor; die Gallier aber singen verdorben und zerstören den Fluß der Melodie. Dieser Streit kam vor den König Karl, und die Gallier schalten die Römer sehr aus im Vertrauen auf König Karl. Die Römer aber stützten sich auf ihre hohe Lehre und nannten jene dumm, bäurisch und ungebildet wie die unvernünftigen Tiere und gaben der Lehre des heiligen Gregor den Vorzug vor ihrer ungebildeten Weise. Und als der Streit in keiner Weise ein Ende nehmen wollte, sprach der fromme Herr König Karl zu seinen Sängern: ‚Sprechet offen, was ist reiner und was besser, der lebendige Quell oder die ihm entsprungenen

weit abfließenden Bäche?' Da antworteten alle mit einer Stimme, der Quell als der Anfang und Ursprung sei reiner; seine Bäche aber seien um so trüber und von Schmutz und Unrat verdorben, je weiter sie davon abfließen. Und es sprach der König Karl: ‚Kehret zurück zum Quell des heiligen Gregorius; denn es ist offenbar, daß ihr den Kirchengesang verdorben habt.'"

So schreiben die Lorscher Annalen vom Jahre 787. Die tausendjährige Geschichte des Streites der französischen und italienischen Musik beginnt mit dieser Erzählung; und der Entscheid des erlauchten deutschen Kritikers ist durch die Thatsachen der späteren Zeit nicht umgestoßen worden. „Die Gallier zerstören den Fluß der Melodie", und die Franzosen konnten in der freien, natürlichen Fülle des Gesanges niemals die Italiener erreichen; die besten französischen Meister scheiterten an der Kantilene und brachten fast nur nachgeahmte oder verkünstelte Arien zu stande, und selbst die Schar der großen ausführenden Sänger, ja der bloßen guten Stimmen ist in Frankreich vergleichsweise viel kleiner als in Italien und Deutschland.

Darum sind jedoch die Franzosen keineswegs unmusikalisch. Im Gegenteil; sie bildeten mehrere Seiten der Tonkunst aufs selbständigste aus und zählen mit den Deutschen und Italienern zu den drei epochemachenden Musikvölkern Europas. Was ihnen an naiv gestaltender Phantasie versagt war, das suchten sie durch den Verstand zu ersetzen. Darum ruhte ihre Stärke niemals in der reinen absoluten Musik, sondern in der

angewandten, die sich mit dem Worte und der Handlung verbindet, also vorab in der Musik der Bühne.

Die Tongebilde der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus bieten mancherlei mehr oder minder bestimmte Vergleichspunkte mit dem klaren Gedanken, mit dem scharf gezeichneten Affekt, mit der individuellen Charaktermalerei des Dichters. Diese Parallelen überall herauszukehren, ist die eigenste Aufgabe des Dramatikers. Indem er aber die der Poesie zugewandte Seite der Tonkunst vorzugsweise durchbildet, gerät er notwendig in Widerspruch mit jenem anderen Grundzuge seiner Kunst, welcher als der architektonische bezeichnet werden muß. Melodie, Harmonie und Rhythmus wirken unmittelbar und zunächst durch das nach mathematischen Gesetzen geordnete Maß ihres Aufbaues: durch die Logik der Symmetrie. Dieser Aufbau erfordert Zeit. Der Gedanke des Dichters, namentlich des dramatischen, mag wie ein Blitz in wenigen Worten einherfahren: Thaten, Gefühle, Situationen sollen auf der Bühne rasch und schlaghaft einander folgen. Das kann der musikalische Gedanke nicht; er ist architektonisch gefesselt, er braucht Zeit, um in der Gliederung der Melodie, in der Verschlingung und Lösung der Harmonie sich vollendet auszusprechen. Mag er also auch die Naturgewalt der dramatischen Situation verstärken, so verschleppt er andererseits ihren Fortgang, d. h. die Musik widerstrebt dem Dramatiker kraft ihres architektonischen Wesens. Nach irgend einer Seite müssen also in der Oper Zugeständnisse gemacht werden; der Musiker muß bis auf einen

gewissen Punkt dem Dramatiker weichen oder der Dramatiker dem Musiker. Auf dieser Wahl ruht der Hauptunterschied der italienischen und französischen Oper.

Die Italiener, als geborene Musiker, seit uralter Zeit begnadet mit der reichsten und reinsten Fülle des Gesanges, entwickeln diesen frei und selbständig nach seinen eigenen architektonischen Gesetzen und folgen nur andeutend und von ferne dem Gang des Wortes und der Handlung. Die Franzosen, von alters her gewohnt, „den Fluß der Melodie zu zerstören", decken ihren angestammten Mangel durch das überlegte Anschmiegen des Tongebildes an das Wort. Dadurch wird die reine Melodie zur melodischen Deklamation, die kontrapunktisch aufgebaute Harmonie zur bloßen Accordenfolge, zur Modulation. Um nun aber doch der reinen Musik wieder einigermaßen zu ihrem Rechte zu verhelfen, werden Lieder, Ouverturen, Tänze, Märsche, Pantomimen u. dergl. in möglichst wechselnder und glänzender Rhythmik zu dem deklamatorischen Gesange gefügt.

Für alle diese Dinge haben die Franzosen ihr nationales Vorbild. Ihre Tragödie fordert an sich schon den musikalisch-deklamatorischen Fall des Verses wie den singenden Vortrag; ihr Volkslied ist seit alter Zeit durch den grellen Wechsel der Modulationen, namentlich des Dur und Moll, ausgezeichnet, und in der ebenso kräftigen als fein abgestuften Rhythmik der Volkstänze hat es ihnen keine Nation Europas zuvorgethan. Originalität der Deklamation, der Modulation und der Rhythmik ist darum allen besseren fran-

zösischen Opernsetzern gemeinsam und bestimmt den so äußerst leicht erkennbaren französischen Charakter der Musik. Die Franzosen zählen einen Lully zu ihren großen Meistern, obgleich er höchst dürftig in der Melodie erscheint, aber er war ein wirkungsreicher Deklamator; sie stellen Gretry zu ihren Klassikern, obgleich er ein sehr schwacher, ja wohl auch schülerhaft sündigender Kontrapunktist war, allein er modulierte sehr geistvoll. Sie vergeben leicht eine Härte des Gesanges, über welche der Italiener Zeter schreit, oder eine Quintenfolge, davor der deutsche Musiker sich bekreuzt; aber sie vergeben keinen falschen Accent.

Die Muse der Tonkunst hat sich in eigener Weise gerächt an den Franzosen, den unmusikalischen Musikern. Sie versagte ihnen fast allezeit epochemachende Meister der höheren, idealeren Kunstgattungen. Fremde lenkten die Pariser große Oper auf neue Bahnen und befruchteten die Keime des französischen Stils. Lully war ein Italiener und Gluck ein Deutscher, und doch verehren die Franzosen in beiden die Schöpfer ihres nationalen Musikdramas. Gluck und Piccini, der Deutsche und der Italiener, fochten in Paris mit französischen Parteigängern den Kampf deutschen und welschen Geistes, einen Kampf, welchen die Franzosen als eine Krisis ihrer eigenen Kunstgeschichte aufzeichneten. Die Italiener Cherubini und Spontini machten Schule in Frankreich, so maßgebend wie gleichzeitig kein rein französischer Meister, und der Deutsche Meyerbeer schöpfte den französischen Neuromantikern den Rahm des Ruhmes und des Geldes von der Schüssel

hinweg. Nur in der komischen Oper standen die Franzosen auf eigenen Füßen und bedurften nicht fremder Stimmführer.

Ich habe alle diese bekannten Grundzüge des Wesens der französischen Musik hier vorangestellt, weil sie in der Zeit, wo unsere geschichtliche Episode beginnt, ums Jahr 1815, lebhaft von den deutschen Kritikern erörtert wurden, die damals zumeist das Parteiwort der „Romantik" auf ihre Fahne geschrieben hatten und also gegen die unromantische französische Oper entschieden kämpften. A. W. Schlegel hatte der romantischen Schule den Satz eben mundgerecht gemacht, daß die französische Kunst überhaupt vorwiegend eine Kunst des Verstandes und Witzes sei, und diese allgemeinen Begriffe ließen sich von der Tragödie sehr bequem auf die heroische und komische Oper übertragen. Der „prosaisch witzigen" Musik des Verstandes stellte man dann die romantische als die Musik der Phantasie, oder wie das Schlagwort lautete, die Musik der „romantisch-poetischen Stimmung" entgegen. Höchst unbestimmt blieb freilich, was man sich unter dieser „Stimmung" dachte, und es war jedenfalls viel leichter, das Nichtromantische verneinend zu umschreiben, als die Idee des Romantischen bejahend auszusprechen.

Als der Prophet der Romantik unter den deutschen Klassikern galt damals Mozart; sein Don Juan war die erste romantische Oper; des Verstandes verdächtiger erschien schon Haydn, und der Uebergang der allgemeineren Gunst von dem früher bevorzugten

Haydn auf Mozart vollendete sich jedenfalls unter dem Regiment der romantischen Oper. Beethoven als ein Lebender, der überdies nur eine einzige Oper geschrieben, die damals noch durchaus nicht Repertoire-Oper war, stand noch mehr im Hintergrund. Mozart, der das Klassische und Romantische so vollendet in sich verbunden, galt für den obersten Meister. Am schlimmsten aber fuhr Gluck. Nahm man ihn doch damals noch lieber als einen Meister der französischen denn der deutschen Schule. Seine Opern wurden nur selten mehr gegeben; daß sie bei den prosaisch witzigen Berlinern noch zumeist im Schwange blieben, fand man begreiflich. Gluck galt dem echten Romantiker für den großen Irrlehrer, der die Herrschaft des Verstandes in der Musik zum Gipfel geführt. Es schien fast, als sei es ein Verbrechen für einen Künstler, Verstand zu haben, und in den musikalischen Tagesblättern findet man so verstandeslos wegwerfende Urteile über unseren idealsten Dramatiker, wie sie heutzutage kaum ein Redakteur mehr abzudrucken wagen würde. Als ein Prediger in der Wüste, aber doch nicht ohne späteren Erfolg, erscheint damals J. F. Mosel, der begeisterte Verehrer und Erklärer Glucks, welcher 1813 seine „Aesthetik des dramatischen Tonsatzes" schrieb, die er geradezu als eine bloße Systematisierung der Ideen Glucks darstellt, so daß er in der Vorrede sagen konnte: „Nicht ich, Gluck spricht aus diesen Blättern, die eigentlich nur eine räsonnierte Analyse seiner Werke enthalten, und ich eigne mir dabei kein anderes Verdienst zu, als der Dolmetscher

seiner Gesinnungen gewesen zu sein." Und in der That, wie Gluck anhub und sich vollendete in der ästhetischen Erkenntnis, so wird dieselbe auch fort und fort neu entzündet durch sein Studium.

Wir hatten also in Deutschland zwei Hauptparteien in der Kritik der Oper: die überaus große romantische, welche es mit Mozart und den Italienern hielt wider die Franzosen, und die sehr kleine, namenlose, welche Gluck voranstellte und den Franzosen wenigstens gerecht zu sein trachtete. Die Romantiker aber spalteten sich wieder in eine Richtung des strengeren deutschen und des leichteren italienischen Geschmacks und befehdeten sich gegenseitig, indem sie Mozart und Rossini widereinander führten.

Schon aus dieser rein ästhetischen Gruppierung erhellt, daß die echt französische Oper nach den Befreiungskriegen nur äußerst wenig Boden in Deutschland hatte. Am ersten ließ man sich noch die kleine komische Operette gefallen, der ja der „prosaische Witz" ohnehin so natürlich saß. Niemand hätte sich damals träumen lassen, daß binnen fünfzehn Jahren die französische Oper ebenso fest auf der deutschen Bühne eingenistet sein würde, wie je zuvor die italienische, ja daß bis dahin die französische Musik die verwegensten deutschen Romantiker an „Romantik" noch weitaus würde überflügelt haben!

Auch aus politischem Widerwillen achtete man die französische Kunst zunächst gering. Hatte man doch eben erst die Bande des Franzosentums zersprengt, da, wo es in sich so mächtig gewesen: wie sollte man

sich den Franzosen auf der Opernbühne schmiegen, wo ihre Kraft zu selbiger Zeit in der That doch gar ausgelebt und verfallen erschien! Von den national französischen Meistern der heroischen Oper waren nur wenige zu unseren Theatern durchgedrungen; selbst die Rheinbundszeit vermochte den Deutschen keinen sonderlichen Geschmack an Bonapartes Liebling Lesueur, an Catel oder ähnlichen Tonsetzern beizubringen. Nur einige Stücke von Gretry erhielten sich diesseit der Vogesen. Aber gerade die romantische Kritik ging dem alten Herrn scharf zu Leibe wegen der Leere und gelegentlichen Unsauberkeit seiner dreistimmigen Harmonien, wegen seines schlichten Gesanges und naiven Humors, und suchte ihn wohl gar als einen Bänkelsänger, als einen nur halb geratenen Hans Sachs des lyrischen Dramas darzustellen. Selbst Mehul und Cherubini, die, wenn auch nicht immer mit Glanz, doch allezeit mit Ehren das Gastrecht der deutschen Bühne genossen, kamen nachgerade als allzu verstandesmäßig in Mißkredit. Doch waren hier die Romantiker selbst geteilten Sinnes. Es thut uns wohl, aus Spohrs und Webers Aufzeichnungen zu ersehen, wie gerecht diese beiden Meister, damals die schöpferischen Häupter unserer romantischen Opernschule, gerade Mehul und Cherubini beurteilen. Spohr und Weber waren eben selber zu gründlich durchgebildete Musiker, als daß sie nicht die gleiche Thätigkeit trotz aller Prinzipienfehde bei den fremden Genossen hätten erkennen und ehren müssen. Mehul war ein historisch gebildeter Mann, und zwar nicht bloß im engen Banne seiner Kunst, ein Schüler

Glucks, der deutsche Musik studierte und liebte und deutschen Geist mit französischem zu verbinden suchte. Allein gerade diesen deutschen Geist fanden unsere ausschweifenden Romantiker schwunglos und langweilig. Dennoch erhielten sich mehrere Werke Mehuls auf der deutschen Bühne, während sie schon vor seinem Tod (1817) allmählich von der Pariser verschwanden, und es machte sich wunderlich, als vor mehreren Jahren Mehuls „Joseph" mit vielem Lärm in Paris wie ein verloren gegangener und wiedergefundener nationaler Schatz neu einstudiert wurde, indes wir in Deutschland diese Oper fort und fort als ein unveräußerliches Erbstück unseres klassischen Repertoires festgehalten hatten. Aehnlich erging es dem freilich von Haus aus viel bedeutenderen Cherubini. Dieser große Meister wurde von den Franzosen immer als ein halber Fremdling beargwohnt, und ob man ihn gleich achtete, ja bewunderte, konnte man doch in Paris niemals von Herzen warm für ihn werden. Er galt für einen verkappten Deutschen, und als Künstler war er in der That viel mehr eine deutsche als eine italienische oder französische Natur. Wie Reichardt berichtet, war Cherubini 1786 durch das Anhören Haydnscher Symphonien in Paris zu deutscher Kunst und Art bekehrt worden; zum Danke dafür hatte er Haydns, Mozarts und Beethovens Werke bei den Franzosen einbürgern helfen, und diese pfiffen ihrerseits zum Danke dafür 1803 Cherubinis „Anakreon" aus, weil die Musik „zu deutsch sei". Zwei Jahre später setzte dann der Meister seine „Faniska" geradezu für eine deutsche Bühne, für

Wien. Um das Jahr 1815 finden wir Cherubinis Hauptopern noch ziemlich häufig in den deutschen Repertoiren, während sich der Geschmack der Franzosen immer sichtbarer von ihm abwandte. Anno 1818 konnte Cherubini weder einen Verleger zu seinem erhabenen Requiem finden noch eine genügende Subskribentenzahl, und die Partitur seiner Lodoiska trug dem Verleger die Kosten nicht ein! Cherubinis Rolle im Wettkampf um die Theatererfolge des Tages war ausgespielt, er rang nur noch mit um die unvergänglichen Erfolge, welche die Kunstgeschichte aufzeichnet. Er war ein Mann des Trostes und der Erquickung für die Freunde eines reineren und höheren Kunstideals, ein Versöhner zwischen Klassikern und Romantikern, aber er schrieb keine Opern mehr, Zugopern hatte er überhaupt nie geschrieben und niemals die echt französische Oper vertreten. Als er 1833, ein vierundsiebzigjähriger Greis, noch einmal mit seinem jugendfrischen „Ali Baba" vor den Lampen erschien, bedauerte man in Frankreich, wo jetzt Auber und Rossini florierten, daß der alte Meister um zwei Jahrzehnte zu spät komme, während die deutschen Musiker doch mit einer heiligen Scheu in die feine Partitur schauten, gleich als ahnten sie, daß die Schöpfungen eines Cherubini vorerst als Modewerke sterben müßten, um dann nach Jahr und Tag als unvergängliche Kunstwerke wieder aufzuerstehen.

Man sieht aus dem Vorgedachten, wie schwach die französische Opernbühne nach den Befreiungskriegen mit schöpferischen Talenten ausgerüstet war. In Ermangelung neuer Werke hielten selbst die neuerungs-

süchtigen Pariser am Alten fest. Gretry, J. J. Rousseau, Philidor, Desaides, Gaveaux, ja sogar Piccini und Sacchini stehen um jene Zeit, wenn auch vereinzelt, immer noch auf den Pariser Theaterzetteln. Damals beklagte Spohr in seinen künstlerischen Reisebriefen das Festhalten der Pariser — am Alten, den Eigensinn, mit welchem sie schwache, längst vertrocknete Musik immer wieder aufwärmten, wenn dieselbe nur französisch sei! In der That ist die Duldung der Franzosen gegen das Einheimische, sei es auch mittelmäßig und schlecht, neben dem schärfsten, subjektiv ungerechten Urteile über das trefflichste Fremde ein Charakterzug, der in der Geschichte ihres Theaters ganz besonders stark hervortritt. Könnten uns die Franzosen in diesem Stücke abtreten, was sie zu viel, und wir ihnen, was wir zu wenig haben, so wäre uns beiden geholfen.

Bei der Leere des französischen Repertoires in jenen Tagen traten zwei frische Talente der komischen Oper bedeutender hervor, als sie es sonst von Rechts wegen verdienten: Nicolo Isouard und Boieldieu. Beide schufen nichts wesentlich Neues, aber sie boten das Anmutigste der alten französischen Operette leicht und gewinnend dem neuen Zeitgeschmack; wenn Cherubini die Ehre der Kunst rettete, so retteten sie die Ehre des äußeren Erfolgs. Nicolo Isouard von Malta war ein bewegliches, flottes Talent, ein leichtgemuteter Künstler, welcher in der Gunst des Augenblicks mit Blitzesschnelle seine Melodien hervorsprudelte und diese Gunst auch immer am Schnürchen hatte, so

oft er sie herbeiziehen wollte. Er konnte komponieren, wo er ging und stand, in der Einsamkeit und im Getümmel. In dem gemütlichen, oft etwas oberflächlich harmlosen Tondichter glühte tief innen der heftigste Künstlerehrgeiz, der auch zuweilen in die Flamme des Künstlerneides ausbrach. Wer so leicht schafft, wird selten tief gehen. Man nannte darum Isouard einen glücklichen Naturalisten, dem es jedoch an gründlichem Fleiß, an ernstem Studium, an durchdachter Arbeit fehle; allein es fragt sich, ob ihm seine Arbeit so gut geglückt wäre, wenn er sie mehr durchdacht hätte. Die ganze Art der leicht dahingaukelnden französischen Operette heischt eine gewisse Sorglosigkeit und Naivetät, die von der Wucht ernsteren Studiums erdrückt wird und den Maßstab der höheren Kunst von selber ausschließt. Fast alle Meister dieser volkstümlichen Bühnenstücke der Franzosen waren oberflächliche Tonsetzer, Philidor und wenige andere ausgenommen. Was würde aus Desaides, Gretry, Dalayrac, wollte man ihre Partituren nach dem strengen, oft tiefsinnigen, oft eigensinnigen Kanon deutscher Technik beurteilen! Als Dalayrac in seinem „Macdonald" auch einmal eines durchdachteren, tiefer angelegten Machwerks sich befliß, wollten die Franzosen nichts wissen von dieser Oper. Es fehlte ihr eben das beste Teil des sonst so beliebten Meisters, der anmutige nationale Leichtsinn. Solche Künstler wie Dalayrac und Isouard sind darum auch nicht persönlich originell, sondern gattungsmäßig, der Stil zeichnet die Art, aber nicht den Mann. Weber erklärte es für charakteristisch, daß man in Deutsch-

land die Opern Isouards mit Beifall überschütte, ohne im allgemeinen zu wissen, wer sie gesetzt habe; man achte die Musik, aber nicht den Namen des Meisters. Dies hat, wie mir deucht, einen äußeren und inneren Grund. Isouards Name war in der That gar konfus und unbehaltsam, die einen nannten ihn Nicolo, die anderen Isouard, andere Nicolo Isouard, noch andere Nicolo von Malta. Man muß die Biographie Isouards kennen, um sich über dieses Namengewirre zu orientieren. Wer will aber dem Publikum zumuten, über einen Modekünstler biographische Studien zu machen; bis es zu solchen Studien durchdringt, ist ja doch der Mann ohnedies längst aus der Mode. Allein Isouards Musik ist auch gar nicht so eigenartig, daß der Name viel zur Sache thäte; es ist leichte, anmutige, frische französische Musik, besser wie gar viele ihres Schlages, und doch nur in der Gattung originell; was bedarf es da des äußeren Stempels eines Namens, wenn die Musik inwendig nicht diesen Stempel zeigt? Trifft es sich nun aber, daß ein Künstler, der so wenig persönliche Eigenart besitzt wie Isouard, zugleich von glühendem persönlichen Ehrgeize erfüllt ist, so droht seiner Laufbahn leicht ein tragischer Ausgang. Isouard gewann alles Wünschenswerte; er sah seine Musik volksbeliebt in halb Europa, „Aschenbrödel“ und „Joconde“ fanden beispiellosen Erfolg und brachten ihm Geld die Fülle, aber sein Name ward nicht gleich geehrt mit anderen Namen, und der erfolggekrönte Künstler, dessen Glück gerade durch das national und gattungsmäßig so echte

und eben darum namenlose Kolorit seiner Melodien begründet worden, ärgerte sich zu Tode, weil man ihn nicht zum Akademiker ernannt hatte, ungleich dem gleichfalls so national charakteristischen Dichter Piron, der vielmehr damit renommierte, daß er gar nichts sei, — nicht einmal Akademiker.

Ein eng verwandter und dennoch gründlich verschiedener Genosse Jsouards war Boieldieu. Die Franzosen nennen ihn ihren „liebenswürdigsten" Komponisten, und er erwarb sich das größte Anrecht auf diesen Namen, schon bevor er Opern schrieb, durch seine Lieder und Romanzen. Als junger unbekannter Klavierlehrer entzückte Boieldieu die Pariserinnen bereits durch seine anmutigen Chansons von echt nationalem Gepräge und legte damit den Grundstein seines Rufes als Tondichter. Chanson und Romanze sind in Form und Farbe das eigenste musikalische Erbstück der Franzosen, wie alle echte Volksweise die älteste Ueberlieferung mitten in der modernen Kunstmusik treu bewahrend. Da die Franzosen im Mittelalter vor anderen Völkern Europas den ritterlich galanten Gesang mit all dem übrigen Spiele des Rittertums, der Chevalerie, Galanterie und Courtoisie ausbildeten, so ist es kein Wunder, wenn uns heute noch aus der französischen Romanze trotz aller Modezuthat ebensogut ein romantischer Ton entgegenklingt, wie altdeutsche Jnnigkeit, Einfalt und Treuherzigkeit aus dem deutschen Liede. Schon die Sprache gibt der Romanze und der Romantik Namensvetterschaft. Und da die französische Operette vorzugsweise auf die Form des Chansons und

der Romanze gebaut ist, so bewahrte sie selbst in der steifsten Zopfzeit nicht nur ein volkstümliches, sondern auch ein gewisses romantisches Gepräge, welches freilich mit dem Textbuch, das in der Regel in den Verwickelungen und Späßen des platten bürgerlichen Lebens der Zeit sich bewegte, meist in wunderlichem Gegensatze steht. Die deutschen Romantiker spürten schon frühe dieses befreundete Element, und Fouqué warf bereits zur Rettung Gretrys vor dem romantischen Tribunal die Frage auf, ob nicht in den ergreifenden Royalistenliedern aus „Richard Löwenherz" echte, vom Volke fortgepflanzte Klänge aus der Zeit der Kreuzzüge bis zur Partitur des modernen Tonsetzers herübergedrungen seien! Allein ganz abgesehen von solch schwindelnder Hypothese mußte der Volksliederklang in Gretrys, Isouards und Boieldieus Opern an sich schon dem romantisierenden Geiste der Zeit behagen; denn das Volkslied als der unmittelbare, über die ungenügende Form emporstrebende Erguß des Gefühls war als solches der akademisch kunstgerechten Arie gegnerisch, und die dichtenden Romantiker sammelten ja selbst so fleißig Volkslieder, und Weber bürgerte als echter Romantiker das Lied ebenbürtig neben der Arie in der deutschen Oper ein. Boieldieus berühmteste Jugendromanze hieß schon im Titel bedeutungsvoll „der Minstrel", und die beliebteste Nummer aus seinen Opern war lange Zeit die Romanze vom Troubadour im „Johann von Paris".

Isouard und Boieldieu haben also beide gemeinsam ihren Ausgang von der leichten, volkstümlichen

Liedesform genommen, und durch ihre bald marschmäßig feurige und chevalereske, bald tanzbar lustige, bald zart sentimentale Behandlung dieser Weise, versetzt mit dem modern französischen Witz der musikalischen Parallelen und Kontraste und des geschwätzig dahingaukelnden Parlandos, die gattungsmäßige Eigenart der Operette gewahrt und gefördert. Allein in einer Naturgabe waren sie grundverschieden. Boieldieu war ein bedächtiger, sorgsamer Arbeiter, ein Mann der Feile und der letzten Hand, und Isouard ein Mann des ersten Gusses. Boieldieu mußte sich hineinarbeiten in das Feuer des Schaffens, Isouard mochte vor eben diesem Feuer gar schwer zum rechten Arbeiten kommen; Boieldieu konnte sich rühmen, daß nie eine seiner Opern ganz durchgefallen sei in Paris, daß alle wenigstens die zweite Vorstellung erlebt hätten; er begann aber auch vorsichtig erst zu schreiben, wenn die ganze Oper oder wenigstens das ganze Tonstück voll ausgedacht in seinem Kopfe stand; Isouard suchte schreibend erst die Gedanken. Darum bedurfte der eine einer äußeren Sammlung, die der andere entbehren konnte; Boieldieu mußte tiefe Ruhe ringsum haben, und das Komponieren glückte ihm am besten in der Stille der Nacht; Isouard komponierte ebenso leicht am Tage und darum freilich manchmal auch in den Tag hinein. Boieldieu schrieb seine komische Oper „Die umgeworfenen Wagen" nicht weniger als dreimal um in drei verschiedenen Perioden seines Lebens, daher wohl die Sage, daß ihm dieses kleine Werk acht volle Jahre gekostet habe; sein so beifallgekrönter

„Kalif von Bagdad“ war die Umarbeitung eines wegen Mangel an Beifall zurückgelegten Jugendwerkes „Benjowsky“, und in anderen Opern trug er durch spätere Einlagen und Verbesserungen oft noch das Wirksamste nach. Das gangbare Vorurteil, daß es nur in der Litteratur, nicht aber in der Kunst neue „verbesserte“ Auflagen gebe, ist von zwei unserer größten Meister, von Bach und Beethoven, schlagend durch die That widerlegt worden, und auch der bescheidene Boieldieu hat seine besseren Werke ursprünglich und künstlerisch geschaffen und nicht bloß gemacht, obgleich er so fleißig umschrieb und nachbesserte.

Die unterschiedene Art des Arbeitens wurzelte bei Isouard und Boieldieu jedoch nicht bloß im Gegensatze des Naturells, sondern auch der Schule. Der Malteser Nicolo Isouard war schon von Geburt ein halber Italiener, er hatte seine Jugend in Italien verlebt und seine Studien bei dem federflinken Neapolitaner Guglielmi begonnen. Der Zug zur leicht dahingleitenden opera buffa der neapolitanischen Schule geht durch alle seine Werke. Boieldieu dagegen war ein Freund und Schüler Cherubinis, des gewissenhaften Meisters, der über dem Fleiß des einzelnen sogar manchmal den Fluß des Ganzen vergaß und, als Künstler dreien Nationen angehörend, dennoch den Deutschen am nächsten stand. Man nehme diesen Gegenzug italienischer und deutscher Schule, Guglielmis und Cherubinis, und man wird, auch abgesehen von der zwiegearteten Naturgabe Isouards und Boieldieus, den Unterschied ihres Schaffens begreifen. Deutsche

Kritiker rühmten selbiger Zeit sogar das „Mozartsche Muster“ an Boieldieus Ouverturen und Finales, und mehrere der ersteren wurden wegen ihrer feinen, geistvollen Arbeit dauernd gangbare Konzertstücke in Deutschland. Als Boieldieu 1819 den Parisern sein langsam vollendetes und darum mit der Ungunst überreizter Erwartung aufgenommenes „Rotkäppchen“ brachte, fanden diese die Musik sogar zu gekünstelt und meinten, weil Boieldieu eben erst Mitglied der Akademie geworden, so glaube er wohl gleich langweilig werden zu müssen. Man wird nicht ungestraft Akademiker; allein mit der Gelahrtheit Boieldieus hatte es trotzdem nicht allzuviel auf sich. Er hatte Züge der Schule Cherubinis, doch ein vollgültiger Schüler dieses Meisters war er gewiß nicht, und die leichte Anmut des französischen Romanzensängers blieb trotz aller gearbeiteten Ensembles sein großer Vorzug. Cherubini feilte und studierte, um seine Werke ernster und tiefer, Boieldieu, um sie leichter, flüssiger zu machen. Es war der besondere Ruhm seiner Technik, daß er, wie wenige Franzosen, die Kunst verstand, mannigfache Motive zu einem einheitlichen Ganzen gefällig zu verweben, während es nur zu oft die Art seiner Landsleute ist, statt gleichmäßig wohlgebauter großer Tonstücke allerlei interessantes Stück- und Flickwerk zusammenzuleimen. Uns Deutschen erschien Boieldieu minder originell als Isouard, weil er unserer Kunst und Art verwandter war; vielleicht hätten dann die Italiener Isouard minder originell gefunden, wenn sie sich überhaupt um französische Musik bekümmerten. Allein die Originalität

beider Meister gehört vorzugsweise der Gattung: im Vergleich mit deutschen oder italienischen Opern springt ihre Eigenart sofort ins Auge, vergleicht man beide Tonsetzer miteinander, oder auch nur mit Berton, Dalayrac, Monsigny 2c., so ist sie schwer zu bestimmen.

Dennoch war Boieldieu in einem Stück bahnbrechend. Zur Zeit des Sturzes der Napoleonischen Herrschaft brachte er seinen „Johann von Paris", der mit der späteren „Weißen Dame" den Uebergang der Franzosen von der alten lyrischen und Konversationsoper zur romantischen Oper deutlich bezeichnet. Selbst die Stoffe waren neu. Sage und Märchen hatten sich früher schon in einzelnen Werken Isouards und Boieldieus neben die herkömmlichen Lustspielscenen des täglichen Lebens gestellt. Im „Johann von Paris" kam ein Sittenbild aus den Tagen ritterlichen Minnedienstes, fast aller tieferen Dramatik bar, glatt und sauber wie die romantischen Bilder der alten Düsseldorfer Schule mit ihren Rittern, Pagen und Edelfräulein, und fesselte dennoch durch die anmutig feurige Musik, die den Romanzenton so fein und frisch mit dem herkömmlichen Ariengeschnörkel der Prunk- und Kostümscenen verband. Voller und tiefer klang der romantische Accord in der „Weißen Dame". Hier haben wir die Volkssage im Kern des Stückes, eine fremde Sage, die der Komponist mit den Lokaltönen einer fremden Nationalität auch in seiner Kunst symbolisch behandeln mußte, das Volkslied nicht nur ergänzend und schmückend neben die Arie gestellt, son-

dern als ein dramatisches Motiv in das Ganze der Oper, selbst ins durchgearbeitete Finale verwoben. Die „Weiße Dame" ist bereits nach Text und Musik eine vollendete romantische Oper, und der Vergleich mit den heroischen Stücken Cherubinis und Spontinis, mit Mehuls Joseph, selbst mit dem schon halb in unseren Kreis herüberstreifenden „Wasserträger" Cherubinis wie nicht minder mit den komischen Konversationsstücken zeigt, daß sie die früheste rein romantische Oper der Franzosen war, in ihrer Art ein Gegenstück zum „Freischütz". Kein anderer Franzose hat seiner Zeit gleich Boieldieu dahin gewirkt, das deutsche Vorurteil zu brechen, als sei die französische Musik an sich „unromantisch", eine bloße Kunst des Verstandes und Witzes. Und Boieldieu, der „liebenswürdigste" französische Komponist, hatte kaum gezeigt, daß die Pariser Oper auch romantisch sein könne, als seine genial bizarren Schüler, Auber und Herold, die Romantik zu einer Spitze trieben, daß Boieldieu angesichts dieser Neuromantiker wieder schlicht und farblos klassisch erscheint, und die deutsche Romantik unromantisch und die unromantischen Franzosen als die romantischsten Romantiker von der Welt. Und mit der Sache wuchs und schwoll das ungeheuerliche Wort, und die „Romantik" ward ein Begriff ausdehnsam wie Gummi elasticum, ein Begriff, der immer neue Begriffe gebärt, die man aber allezeit leichter schauen, ahnen und sich einbilden, als „begreifen" kann.

Auber begann klein, und seine Erfolge wuchsen ihm unversehens über den Kopf. Gleich Rossini ein Diener des Publikums, ein Mann der Routine, im Schreiben lernend, überraschte er durch die neue Bahn, welche er einschlug, ohne sie ausdauernd zu verfolgen. Man bewunderte mehr den glücklichen Griff als den Mann, der ihn gethan. Rossini war ein persönliches Phänomen, und die Zeitgenossen ermüdeten nicht, seine Lebensgeschichte mit Anekdoten und Sagen zu umspinnen; kein anderer Tonsetzer hat seitdem die gleiche Neugierde für seine Person bei aller Welt erregt, nicht einmal Weber in seiner glänzendsten Zeit, — nämlich als er eben gestorben war.

Auber begann mit der Kaufmannschaft und als Dilettant, gleich Isouard; als seine ersten Kompositionsversuche werden Romanzen genannt wie bei Boieldieu und so vielen anderen Franzosen. Das leichte, gerundete französische Lied blieb auch sein bestes Teil trotz aller Wandelungen des Stiles. Das äußere Handwerk der Kunst lernte er bei Cherubini und Boieldieu, aber geistig befruchtend wirkte auf ihn wohl zunächst Rossini. Aubers früheste, längst verschollene Operetten muteten durch Klarheit und bequemes Verständnis an; ja, man rühmte sogar, daß der junge Franzose sich der gangbaren Bizarrerie seiner Landsleute zu enthalten und seinen Rossini gar klug und sauber in die französische Unterhaltungssprache zu übersetzen wisse. In Deutschland gewannen zwei dieser Werke, der „Schnee“ und „Das Konzert am Hofe“ (1823 und 1824) schier festeren Boden als in Frankreich. Man

war eben diesseit der Vogesen damals noch nicht so gespannt und nach Neuem lüstern wie in Paris; so klaren süßen Gesang wie Boieldieus konnte man dort doch nicht mehr in einem fort singen und auch nicht in einem fort hören; die Franzosen lauschten bereits atemlos auf eine Katastrophe, und wenn es vorläufig auch nur eine Katastrophe der Oper gewesen wäre. Diese kam denn auch zwei Jahre früher als die politische. Auber, der im Jahre 1825 mit dem „Maurer und Schlosser" die glücklichste Probe im Fache anmutiger Unterhaltungsmusik abgelegt, freilich auch schon mehr und mehr (namentlich in der „Braut" 1827) verkünstelt überzierlicher Originalität sich ergeben hatte, brachte 1828 seine „Stumme von Portici" auf die Bretter. Diese Oper war eine musikalische Revolution; sie wirkte schlaghaft, unwiderstehlich. Die französische Neuromantik war durch sie fertig und in voller Rüstung wie aus der Erde hervorgewachsen und hatte im ersten Anlauf schon das ganze Feld gewonnen. Erprobte, längst in sich abgeschlossene Meister wurden umgewurzelt und folgten der neuen Fahne. Auber war nicht so bedeutend, nicht so gewaltig sein Werk an sich; aber daß er so plötzlich, fast wie durch Zufall, den sympathetischen Ton der Zeit gefunden, daß er ein so grelles Widerspiel zu dem Alten, Hergebrachten und eben darum Ausgenossenen über Nacht aufzustellen gewagt hatte, dies erhob die merkwürdige Schöpfung weit über sich selbst. Wie Rossini der Sänger des süßen Friedensschlummers, so war jetzt Auber der Sänger der aufdämmernden Julirevolution. Klingt

es nicht wie Hohn, daß sich die politischen Abschnitte dieser Periode jedesmal durch einen Opernspuk gespenstig vorher angezeigt haben?

Man war der heroischen, lyrischen, romantischen Opern satt, man wollte eine neue Art, die schon an äußerer Fülle alles Frühere überragte; es kam die „große" romantische Oper, ein Schaustück, welches allen Effekt des Theaters gleichsam encyklopädisch in sich schloß, ein Stück, an dem man sich so recht satt sehen und satt hören konnte. Die Verfasser eines solchen Riesenwerkes haben gegenüber gewöhnlichen Opernschreibern zunächst den Vorteil des großen Kapitalisten vor dem Mittelmanne: steht die Oper einmal auf dem Repertoire, so erhält sie sich durch ihre eigene Schwere, die Geldauslage der Direktion ist so groß, daß man das Stück nicht fallen lassen kann, auch wenn es das Publikum hätte durchfallen lassen, und da die große Oper auf alle Gattungen von Geschmack zugleich spekuliert, so ist sie nicht minder schwer umzubringen als der reiche Mann, welcher seine Summen in Grundbesitz, Industrie und Staatskredit zu gleicher Zeit wuchern läßt. Solch ein Leviathan von einer großen Oper und zwar der erste, war nun eben die „Stumme von Portici". Der Dichter Scribe ist vielleicht mehr noch als Auber, Rossini und Meyerbeer der rechte Vater der großen Oper, die man auch die lange oder dicke Oper heißen könnte. Dieser selbe Dichter, welcher in seinen Lustspielen und Intriguenstücken so feinen Geschmack, so viel Geist und Bühnenkunst gezeigt und für Auber zuerst im „Maurer und Schlosser" einen

so reizenden Operntext geschrieben, wußte in seinen großen romantischen Librettos alles künstlerisch-sinnliche Gelüsten der Masse in beispielloser Weise zu stacheln. Scribe gewann als Operndichter im 19. Jahrhundert einen Namen, wie ihn nur noch Metastasio im 18. besessen. Aber welch eine Kluft liegt zwischen beiden! Bei Metastasio herrscht die Form, die sich willig der musikalischen Plastik fügt, das ganze Gedicht ist nur ein Formgerüste für den Bau des Tonmeisters. Bei Scribe herrscht der Stoff, die formlose, oft zusammenhangslose Situation; aus den grellsten Gegensätzen der Situation fügt sich das Ganze musivisch ineinander, und der Musiker beugt sich willig allem Eigensinn des Dichters, wenn ihm dieser nur Anlaß gibt, selber wieder durch die grellsten musikalischen Gegensätze zu wirken. Der Stoff muß aber nicht bloß eine Welt von bunten Situationen in sich schließen, er muß zugleich von einer zeitgemäßen äußeren Tendenz durchdrungen sein. Die frühesten Spuren der politischen Tendenzoper gehören den Franzosen; zur Zeit der ersten Revolution mußten die Musiker politische Musik für die Volksfeste und das Theater schreiben, und Gretrys „Richard Löwenherz" ward gegenteils nachträglich zu einer royalistischen Tendenzoper gestempelt. Bonaparte ließ am Vorabend seines Falles von Cherubini, Catel, Boieldieu und Jsouard eine Oper „Bayard" gegen die Alliierten in Musik setzen! Als die „Stumme von Portici" erschien, kannte die deutsche Bühne noch keine Tendenzoper. Weber hatte wohl den Stimmungen der Zeit gelauscht, so-

weit sie gemütlicher Natur waren, aber eine rein politische Parteifrage durch eine Oper zu verfechten, fiel außerhalb Paris doch wohl keinem Menschen ein. Allein eben weil dieses Beginnen so neu war, zündete es unglaublich, und die „Stumme" erregte mit der Tendenz ihres Textes einen Sturm in den Gemütern wie nachher keine zweite Oper. Man blieb auch nicht bloß bei der allgemeinen revolutionären Tendenz stehen, wie sie in der „Stummen" und im „Tell" gepredigt worden ist. Der scheinbar so harmlose „Gott und die Bajadere" von Scribe und Auber z. B. stieg in die kleineren Winkelzüge der politischen und religiösen Parteiung hinab. Da wimmelt es von witzelnden Anspielungen auf schlechte Rechtspflege, kirchliche Verdummung u. s. w. Der Haß gegen die Jesuiten mochte an dem indischen Stoffe ebensowohl Nahrung finden, wie die Erbitterung über die allgemeine Gewaltherrschaft an dem italienischen und schweizerischen, nebenbei ward dann auch das christliche Dogma vom Gottmenschen in der Figur des als höchst kläglicher Tenorist auf Erden wandelnden indischen Gottes bis ins einzelnste verspottet. Die Pariser verstanden diesen Spaß sehr gut, lachten darüber und ließen sich um seinetwillen die schwache Musik gefallen. Mit so winzigen Mitteln konnte man wühlen in so gefesselter, kranker Zeit! Jetzt kommen dann auch die Tage der polizeilich verbotenen Opern und der verpönten Textbücher, die man zur Rettung der Musik auf eine andere Handlung umschrieb. Die französische Oper folgte in diesem Stück wiederum dem Zuge des nationalen Chansons,

der ja längst die Poesie der Politik dienstbar gemacht, naiver und reizender aber niemals als eben zur Zeit der „Stummen von Portici“ durch Beranger.

Massig zunächst wie der Text ist nun auch die Musik von Aubers großer romantischer Oper angelegt. Das Volk tritt als handelnder Held auf, und die Massen des Chores stellen sich „emanzipiert“ neben den Solisten in den Vordergrund. Ich sage emanzipiert, denn von einer gleichmäßigen Durcharbeitung der Chormassen und der Solos zu echt vielstimmigen Gesamtsätzen, wie bei den großen Beherrschern der musikalischen Massen, bei Händel, Bach und Beethoven, ist bei Auber freilich nicht die Rede. Der Chor singt nur eben seine Melodien massenhaft für sich, wie die Solisten; die Ensembles, welche von Rechts wegen die Musik der Oper zum breiten, einheitlichen Flusse sammeln sollen, sind bei Auber umgekehrt gerade das ärgste Stückwerk. Dennoch übte schon die äußere Wucht der handelnden Chormasse bestrickenden äußeren Effekt. Im Solo tritt selbst der Gesang oft genug zurück gegen die Massenwirkung des Orchesters, dessen Tonfülle nach allen Seiten gesteigert wird. Die Arie, bei Rossini immer noch der Kern der Oper, sinkt in der „Stummen“ zu einem zufälligen Prunkstücke herab, zwar mit italienischen Schnörkeln staffiert, aber ohne den freien Fluß italienischen Gesanges, ganz wie die Lorscher Annalen sagen, eine entliehene und verderbte Weise. Dagegen hebt sich das volkstümliche Lied, wenn auch etwas kokett aufgeputzt, in den Barkarolen ꝛc. zu bewundernswerter Frische und Fülle der Melodie.

Man suchte neue Musik um jeden Preis, selbst um den Preis der Schönheit. Die herkömmliche Satzung wird mit Absicht vernichtet. Man freut sich des keckſten Widerspiels; man will in jeder Note zeigen, daß man die schläfrige Gefühlsschwärmerei, die süße Zierlichkeit, welche bis dahin Mode war, recht von Herzen satt hat. Freilich will das Auber eben auch nur zeigen; denn zur Erhöhung des Kontrastes verschmäht er die weichen dämmernden Gefühlslaute des Gebetes und Schlummerliedes ebensowenig als die tändelnde Zierlichkeit der Schnörkelarie; und Kontrast um jeden Preis ist das erste Gebot, das Verheißung hat. Darum stellen die Pariser Neuromantiker so gerne Tanzmusik und Kirchenmusik nebeneinander, vorn ans Proscenium ein Ballett und hinter die Kulisse eine Orgel. Gluck und Mozart hatten die kirchlich-feierlichen Posaunen ins Orchester gebracht und auch sparsam und am rechten Orte ein Stück strengen Kirchensatzes, aber nicht um mit der Kirche Komödie zu spielen, sondern um das letzte Wort der göttlichen Wahrheit und Gerechtigkeit aufs klarste und tiefste auch im Tone zu versinnbilden. Die Neuromantiker dagegen benutzen die Kirchenmusik als interessante, trefflich abstechende Lokalfarbe zu ganz äußerlichen Effekten. Darum genügen auch nicht mehr andeutende Klänge, wie bei Gluck und Mozart, sondern es wurden wirkliche Orgeln — seit „Robert dem Teufel“ — eigens für die Bühnen gebaut und für die Bartholomäusnacht in den „Hugenotten“ sogar eigene wirkliche Glocken gegossen! Aubers Gebet in der „Stummen“

soll gleichfalls wirklich aus der Kirche geliehen sein, ein Stück aus einer von dem Meister komponierten Messe. Wer bloß mit Kontrasten malt, für den ist Kostümtreue freilich besser als Stiltreue.

In der modernen Oper durften von nun an zwei Stücke kaum fehlen: ein Gebet und ein Trinklied. Herold verband sogar allen Ernstes das Trinklied mit dem Gebet in seinem „Ludovico"; Marschner that das Gleiche scherzhaft in Bruder Tucks Ora pro nobis im „Templer", und Lortzing, dem die Trinklieder besser glückten als die Gebete, gab in seiner „Undine" gleich ein ganzes Heft Trinklieder. Wenn eine neue Oper auch noch so langweilig ist, das Trinklied und das Gebet wenigstens gefällt doch immer. Man könnte fast sagen, der ganze tragische Opernstil Aubers und Meyerbeers ist eine Mischung von Trinklied und Gebet, bacchantische und lamentable Klänge neben- und durcheinander. Die Verwebung so schroffer Gegensätze, nicht aus innerer Notwendigkeit, sondern um des Spannenden, Abenteuerlichen, Nervenreizenden willen, nennt man aber schlechtweg Frivolität. Da sich der Mensch im Wahnsinn am natürlichsten in solchen unvermittelten Uebergängen von Lust und Schauer, von Lachen und Weinen bewegt, so paßten Wahnsinnsscenen dem neuromantischen Stil wie angegossen, und seit dem wahnsinnigen Masaniello in der „Stummen" gehört in der That eine „Wahnsinnsscene" fast ebenso notwendig zu einer echt modernen Oper wie ein Gebet und ein Trinklied. Die vielen Greuel- und Schauerstoffe, welche seit dreißig Jahren über die Opernbühnen

gingen, bekunden nicht sowohl unsere Vorliebe fürs Schauerliche, als für den Kontrast; man bedurfte des Gräßlichen zumeist darum, daß sich Sinnenreiz und tolle Lust um so greller von seinem schwarzen Grunde abhebe. Mußte doch das einfachste Lied der Freude mit Dissonanzen gewürzt werden, welche die alten Meister höchstens für ein Bild der äußersten Seelenpein gebraucht haben würden. In der „Stummen von Portici" beginnt die Ouverture gleich mit einer grellen Dissonanz, und wie doppelt lustig klingt nun bald darauf das tanzbare Marschthema! Je härter und schroffer die harmonischen Uebergänge waren, für desto „romantischer" hielt man sie. Wie sich die jungfranzösischen und jungdeutschen Schriftsteller einen genialen Hieb zu geben glaubten, indem sie jezuweilen absichtlich einen kräftigen Schnitzer wider die Logik oder die Grammatik machten, ebenso liebten es die gleichgesinnten Meister, zuzeiten einen recht harten, stilwidrigen Accord einzuwerfen. Auch prahlte der Franzose hie und da mit einer italienischen Phrase, der Deutsche mit einer französischen Tonwendung, ganz so wie die Schriftsteller des jungen Deutschlands mit Gallicismen prahlten, wie Viktor Hugo durch allerlei wundersam fremdartiges Wortgebilde und Wortgefüge dem akademischen Schulzwange der Sprache geflissentlich Trotz bot.

Da man nun in allem Einzelwerk so stark auftrug, so mußte man die dramatischen Haupteffekte zum Unmaß steigern und verfuhr sich darin mitunter so arg, daß man völlig aus dem Bereich der Oper in

die Art des nicht lange vorher in Paris mit Schimpf und Spott zu Grabe getragenen formlosen Melodrams verfiel. Dies hat kein Franzose richtiger erkannt als Berlioz. Vom gewaltigsten Drange zur dramatischen Tondichtung beseelt, griff er vorerst gar nicht zur Oper, sondern bildete sich eine eigene neue Art des Melodramas aus. Das war folgerecht, wie denn überhaupt Berlioz der folgerechteste unter den neuen französischen Musikern ist. Als er sich dennoch dem Theater zuwandte, schrieb er Opern, die sich gar nicht aufführen lassen, Litteraturopern gleich den jungdeutschen Litteraturdramen; das war wiederum folgerecht. Berlioz war auch allein ehrlich genug, mit den Italienern, deren ganzer musikalischer Sinn, solange er sich selbst treu bleibt, der französischen Neuromantik widerspricht, nicht zu buhlen: er gestand offen, daß er die italienischen Opernschreiber hasse.

Die alten Romantiker hatten das romantische Ideal vorzugsweise darin gesehen, daß die Kunst Ideen symbolisch schauen und ahnen lasse, die sie eigentlich scharf bestimmt nicht ausdrücken könne. Die Erbkrankheit dieser Romantik war daher nebelhafter Spiritualismus und Ueberschwenglichkeit. Die französischen Neuromantiker wollten nun gar Ideen symbolisieren durch das gerade Widerspiel ihrer naturgemäßen Aussprache, sie wollten die Welt nicht über sich hinausführen, sondern auf den Kopf stellen; sie glaubten, am Rande des Unsinnes wandelnd erspähe man erst recht den Tiefsinn, der im Abgrunde thront. Ein solches Beginnen ist aber der humoristischen Kunst viel

ersprießlicher als der ernsten. Auber selbst gibt Zeugnis dafür. Er war ausgegangen von der komischen Oper und dem Konversationsstück. Keck und unbefangen warf er sich auf ein großes tragisches Werk, und gerade die Frische und Naivetät, mit welcher er die Grundzüge der Neuromantik hier zuerst im großen andeutete — nicht voll ausführte — gewann dem Werke dauernde Wirkung. Allein sofort ließ Auber auch schon wieder die große Oper im Stich und brachte schon 1829 seinen romantisch-komischen „Fra Diavolo", dem dann eine Weile fast alljährlich ein neues Werk ähnlicher Gattung folgte Alle Welt geriet in Staunen, daß Auber nur eine „Stumme von Portici" geschrieben. Allein er bewegte sich ohne Zweifel leichter und behaglicher in der Mischung und dem Kontrast komischer, sentimentaler und kokett unterhaltender Situationen als im ernsteren Stile. Wie recht er gehabt, das bewies er im späteren Alter noch einmal negativ, der erfindungsreiche Auber durch seinen erfindungslosen „Verlorenen Sohn", während die Spätblüte seines komischen Talentes, „Des Teufels Anteil", zu dem Reizendsten und Liebenswürdigsten gehört, was der Meister überhaupt geschrieben hat. Das Misch- und Stückwerk der raffinierten Kontraste der neuromantischen Schreibart kann sich in der Komik ganz ergötzlich ausnehmen, während es in der Tragik widerwärtig wird. Neuheit um jeden Preis ist schier an sich schon komisch. In Aubers Lestocq wird z. B. das Quartett „Bei Frost und Kälte, Schnee und Eis glüht treue Liebe immer heiß" in ganz neuer Art gesungen.

Die erste Stimme singt „bei“, die zweite „Frost“, die dritte „und“, die vierte „Käl-“, dann wieder die erste „te“ u. s. f. und zwar je in einem ganz kurzen Ton, die dann zusammen eine einstimmige Melodie bilden. Das ist doch Originalität, die am Rande des Unsinns tanzt; aber unten im Abgrunde sitzt der Sinn. Jene Schneeliebe glüht nämlich in Rußland, und der vierstimmig-einstimmige Mosaikgesang ist eine Anspielung auf die bekannte Satzweise der — russischen Hörner! So gaukelt die Scene Zerlinens in Fra Diavolo, wo das „einfache ländliche Mädchen“ auf offener Bühne sich auszieht, um zu Bette zu gehen, am Rande eines anderen Abgrundes, nämlich der Unschicklichkeit. Allein der Theaterschneider hat so sicher vorgesorgt, daß die Garderobe im Feuer des Spiels nicht etwa zu weit abgelegt werde, und die Musik ist so kokett sittsam — Zerline singt im Unterrock das unvermeidliche „Gebet“ —: wir bleiben also am Rande und fallen nicht wirklich hinunter. In der komischen Oper mag, wie gesagt, ein solcher Eiertanz erträglich sein. Doch bleiben Scenen wie die vorgeschriebene, die als neues dramatisches Reizmittel galt und gelten sollte, immer traurige Wahrzeichen für den Geschmack jener Zeit. Den ähnlichen rein musikalischen Eindruck eines Ganges auf schmaler Kante erregt Auber durch seine absichtlich verschobenen Deklamationsaccente, durch den grellen Wechsel der harmonischen Uebergänge, namentlich des Dur und Moll, durch die kecken, springenden Geigenfiguren der Begleitung. Das alles überraschte, und weil es überraschte, gefiel es, und viel-

leicht hat der Komiker unter allen Künstlern am ersten ein Recht, zu sagen, daß auch das Häßliche schön sei, wenn es nur charakteristisch ist.

In Deutschland nahm man Aubers lustig unterhaltende komische Opern um so williger auf, weil unsere komische Muse schon lange feierte und auch die Italiener wenig Neues mehr in diesem Stücke boten. Die deutsche Kritik behauptete zwar fast einstimmig, Auber gehe seit der „Stummen" fortdauernd den Krebsgang, allein die neue französische Weise war eben damals, und nicht bloß in der Musik, bei den Deutschen Modesache. Fast alle Opern Aubers aus den dreißiger Jahren wurden in deutschen Ausgaben gestochen (meist bei Schott in Mainz) und zwar in wahren Prachtausgaben, Partitur, Klavierauszug und gar das Libretto für viel teures Geld. Sie gingen gleich den Werken Rossinis, Bellinis und Donizettis mit prunkhaften neuen Dekorationen und Kostümen über die Bühne, indes sich die gediegenen Tondichtungen der toten und lebenden deutschen Meister fast allesamt mit dem dürftigsten, abgetragensten Gewande begnügen mußten. Rossini und Auber bedürfen freilich eines Putzes, den Gluck und Mozart entbehren können, die Könige, auch im Bettlermantel.

In der deutschen Ausgabe des „Fra Diavolo" wird, nicht eben als Schmeichelei für unsere Bühne, im Vorwort den Sängern ans Herz gelegt, daß diese Oper zum vollen Gelingen alle Präzision und Gewandtheit französischer Darsteller fordere. Die komischen Unterhaltungsopern Aubers konnten sich in der That

zumeist darum nicht dauernd bei uns einbürgern, weil sie zu eng national sind, weil die deutschen Sänger zu schlecht, d. h. nicht französisch genug, spielen, wie Rossinis Opern verschwanden, weil die deutschen Sänger zu schlecht, d. h. nicht italienisch genug, singen. Nur die echt klassische deutsche Oper erträgt es, daß man sie schlecht spielt, schlecht singt, schlecht ausstattet, und daß sie dennoch — wohl gar in Paris und Mailand — als ein Meisterwerk erbaut. Es gemahnt mich jene Vorrede zum „Fra Diavolo" an ein Wort Mosels über Gluck: „Man hat aus früherer Zeit Beispiele, daß Sänger, welche im Fache der Aktion weniger als mittelmäßig waren, in den Gluckschen Opern bloß durch die Gewalt und Führung der Musik zum Erstaunen des Publikums gleichsam mit einemmal als treffliche Schauspieler erschienen sind." Das ist der Unterschied des genial schöpferischen dramatischen Meisters von dem bloßen glänzenden Talent: jener hebt die Darsteller über sich selbst empor zu ungeahnter Weihe und Kraft; dieses bedarf der Virtuosität der Darsteller, um emporgehoben zu werden.

Ein anderer Schüler Boieldieus und Nachahmer Aubers, Karl Adolf Adam, läßt uns bereits den Rückschlag ahnen, der rasch gegen Auber auch in Frankreich eintrat. Wie leichtfertig und flach auch Adams Opern gearbeitet waren, so mundeten sie doch wie eine

Erfrischung auf den glutheißen Trank der neuromantischen Schule. Nach so viel gemachtem Pathos, nach so viel verkünsteltem Schmerz und abgequälter Lustigkeit erquickte es, einen ganz leichtsinnigen Komponisten zu finden, der die Volkspoesie in die komische Oper trug, der den Gassenhauer salonfähig machte und wirklich nichts weiter wollte, als uns spielend seinen Leichtmut vorzugaukeln.

Adam war der Sohn eines geborenen Deutschen, des berühmten Musikprofessors Ludwig Adam, der in Bachs, Händels, Scarlattis und Mozarts Werken seine praktische und in den Büchern von Mattheson, Fux und Marpurg seine theoretische Schule gemacht hatte. Welch ein Sprung vom Vater zum Sohn, dem echtesten, modernsten Pariser! Von Anbeginn trachtete der junge Adam nicht nach hohen Dingen; er begann als Komponist mit der leichtesten Ware für den Tagesbedarf, er fabrizierte Rondos, Phantasien u. dgl. über modische Opernsätze. War doch damals die rechte Maienzeit dieser geistlosen Musikmacherei! Auch den deutschen Klavierkomponisten, vor allen dem Triumvirate Czerny, Herz und Hünten, entströmten damals solche Phantasien über fremde Gedanken wie Wasser und erzeugten weithin eine erschreckende Fruchtbarkeit. Im Jahre 1830 erschienen von Herz nicht weniger als neunundzwanzig und von Czerny gar fünfzig jener neuen Klavierwerke, von welchen zwölf aufs Dutzend gehen.

Durch das Spiel mit fremden Gedanken kam Adam nachgerade zum Spiel mit eigenen. Er schrieb Vaudeville-Gesänge, Ballettmusik und ähnliches, bis er

zur einaktigen Operette und von dieser zur größeren komischen Oper aufstieg. Seine Opern sind dann freilich nicht viel mehr als ausgearbeitete Vaudevilles, die aber auch nichts Höheres zu sein vorgeben, als was sie wirklich sind. Die oberflächliche Arbeit ist so unverhüllt und der Gattung gemäß, daß sie uns nicht beleidigt; und wenn Adam gleich frühe schon durch Aubers glänzende Koketterie sich blenden ließ und manchen der eigensten Züge dieses unstreitig viel reicher begabten Meisters aufnahm, so ist doch immer zu rühmen, daß er den leichten, volkstümlichen Ton, welcher der französischen Operette so gut zu Gesicht sitzt, niemals ganz hat verwischen lassen durch geistreich gesuchtes Wesen. In diesem Stücke blieb er Isouard und Boieldieu verwandt; allein es fehlte ihm jene unschuldvolle Innigkeit und Wärme, welche bei Boieldieu manchmal das deutsche Gemüt so heimlich anmutet und nicht minder der Fluß und die Plastik der größeren Tonsätze jenes Meisters.

Adam fand mehrere glückliche Nachfolger; aber ihr Genre war so klein und so rein pariſisch, daß ihre Werke kaum über Frankreichs Grenzen hinausgedrungen sind. Dennoch gaben sie Zeugnis, daß es sich hier nicht bloß um eine einzelne Persönlichkeit, sondern um eine ganze Richtung handle, um eine Richtung, die, obgleich sie zur Zeit im Trosse der Neuromantiker einherzog, doch nur eines genialeren und selbständigeren Führers bedurft hätte, um Front gegen jene zu machen und die französische Oper auf den alten volkstümlichen Boden des schlichten Liederspieles zurückzuführen.

Zu geraden Gegensatz zu Adams Künstlerbahn tritt der Gang, den Herold genommen. Er ward ein Opfer der Neuromantik; sein tüchtiges, freilich nicht selbständig bedeutendes Talent rieb sich auf in Versuchen, die über seine Kraft gingen und dennoch unter seinem besseren Wissen und Können standen. Herold war nur sieben Jahre jünger als Auber und brachte fast gleichzeitig mit diesem seine ersten dramatischen Versuche auf die Bühne. Sie erregten günstigeres Vorurteil als Aubers Erstlingswerke; denn Herold hatte fachmäßiger studiert, Cherubini und Mehul waren seine Lehrer, und die Rossinianer behaupteten, der junge Mann schreibe zu gründlich und habe den wunderlichen Geschmack, lieber Mehul nachzuahmen als Rossini. Boieldieu war ihm geneigt und ließ sich sogar herbei, an der ersten Operette des Novizen mitzuarbeiten. Denn daß zwei und mehr Verfasser gemeinsam ein Bühnenstück dichten oder setzen, ist ziemlich altes Herkommen in Frankreich und wohl mit ein Zeichen der vorwiegend gattungsmäßigen Originalität der französischen Dramatik. Allein nun zog man auch den Vergleich mit Boieldieu und meinte, die Frische und natürliche Anmut dieses Meisters und seines Genossen Jsouard habe der junge Herold denn doch nicht, er wisse fein ausgeklügelt zu charakterisieren und zu deklamieren, aber es fehle die unmittelbare Erfindung. Der Vorteil und die Gunst der Schule ward ihm ein Hemmnis vor dem Publikum. Lange Jahre konnte Herold nur zu halben Erfolgen kommen, die meist schlimmer sind als gar keine. Aber auch die anfäng-

liche Tüchtigkeit im Erlernbaren reifte nicht aus, weil der Komponist arbeiten mußte, um zu leben, und so nicht Ruhe und Sammlung fand. Auch bei Donizetti bedauerte man in seiner früheren Periode, daß ihm nur die freie äußere Existenz fehle, auf daß er sich auch künstlerisch frei über den Modegeschmack erheben könne. Allein als er unabhängig wurde, war es zu spät. So wäre es wohl auch bei Herold ergangen.

Im Anfange der zwanziger Jahre stand die Wage seines Künstlerschicksals ziemlich gleich mit jener Aubers. Ungefähr um dieselbe Zeit schrieben beide ihre eigensten Werke: Auber den „Maurer und Schlosser" und die „Stumme von Portici", und Herold seine „Marie". Da flog mit einemmal die Schale Aubers mächtig in die Höhe. Herolds feines, sinniges und wohldurchdachtes Werk, in welchem er nun das rechte Ziel und die rechte Schranke seines Talents gefunden zu haben schien, gewann sich in Frankreich und Deutschland den stillen Beifall der Kenner, aber nicht den Beifallsjubel des Parterres. Da verließ Herold, geblendet von dem Erfolg des Genossen, die eigene Bahn und warf sich in den tiefsten Strudel der Neuromantik. Er erreichte zunächst, was er gewollt; sein „Zampa" machte Lärm in allen Schauspielhäusern; aber der stille Beifall der Kenner blieb nun aus. Herold, von Abstammung ein Deutscher und in allen seinen Irrgängen immer ein Stück deutscher Art bekundend, war nicht leichtsinnig genug, um gleich Auber dieselben Dämonen spielend zu verspotten, welche er entfesselt hatte. Er meinte es schrecklich ehrlich; er wollte in seinem „Zampa"

im heiligen Ernst das neuromantische Ideal ganz folgerecht durchführen und vergaß, daß dessen letzte Konsequenz eine ungeheuerliche Unnatur war, die man nur über dem leichten humoristischen Fluge Aubers oder über der äußeren Wucht und Pracht der Meyerbeerschen Riesenoper vergessen konnte. So wurde Zampa monströs, ein unfreiwilliges Zerrbild, in welchem sich die Fratze wunderlich mischt mit allerlei feineren Zügen. Mehul, Auber und Rossini lugten miteinander aus der Musik hervor, und der Text war ein Gemisch von Don Juan, Faust und Fra Diavolo, ein Gemisch der Masken und der Scenen, nicht der bewegenden Gedanken jener Charaktere. Wie lebhaft gemahnt diese Oper, schon im Stoffe, an die nicht minder mißglückten Don Juan-Faust-Versuche übergenialer deutscher Poeten in derselben Zeit!

Herold nahm den ungelösten Zwiespalt, welchen Auber in sein früher so friedliches Kunststreben geworfen, mit ins Grab. Als er gestorben war, klagten die Franzosen über sein halbgelohntes, halbvollendetes Ringen und ehrten eine kurze Weile den Toten höher als den Lebenden; das ist nun einmal der Welt Lauf. Herold hinterließ eine unfertige Oper „Ludovico"; Halévy überkam die Partitur zur Vollendung und machte sich einen Namen mit dieser Arbeit. Derselbe Halévy trat aber zugleich noch ein viel größeres Erbstück Herolds an, nämlich den Versuch, die französische Neuromantik dem tragischen Stile der großen Oper völlig anzueignen. Er ist nicht mehr ein Genosse Aubers, sondern Meyerbeers; ich werde darum bei

diesem französisch-deutschen Meister auf Halévy wieder zurückkommen.

Nie hat die französische Oper eine so große Rolle gespielt wie in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts. Formell war sie unselbständiger, eklektischer als zuvor, allein sie brachte neue Grundsätze in die musikalische Dramatik, gemischt aus Wahrheit und Lüge, Grundsätze, die mit den neuen Gedanken der politischen und sozialen Bewegung zusammenstimmten, und der Herd dieser Bewegung war Paris. Die französische Neuromantik ging in alle Welt; ihre musikalischen Einflüsse lassen sich bei den Italienern und Deutschen ebensogut verfolgen als bei den Franzosen. Diese aber haben sich gerächt für den alten Vorwurf der Römer, daß sie den Fluß der Melodie verdürben und ihren Gesang aus fremder Quelle ableiteten. Denn selbst der melodiereichste der modernen Italiener, Rossini, zufällig sogar römischer Landsmannschaft, ließ sich nunmehr den Fluß seines Gesanges von den Franzosen stören und leitete seine glänzendsten Effekte in Modulation, Rhythmik und Deklamation von diesen herüber, und auch in Deutschland folgten ihm gar viele nach. Ein Rückblick in der Geschichte der idealeren französischen Oper zeigt aber, daß gerade die fruchtbarsten und wahrsten Grundsätze jener Dramatik, welche viele Moderne von den Franzosen borgten, eigentlich deutsches Gut sind, welches die französischen Schüler Glucks vor Zeiten vielmehr von uns geborgt haben.

III.

Spohr, Weber und Meyerbeer.

Bei den italienischen Opernkomponisten herrschte die Routine; man nennt zwar prahlend überall berühmte Lehrer, allein das Beste lernten die Maestri nicht von diesen, sondern im Theater. Bei den Franzosen herrschte die nationale Schule, die ihren unwandelbaren Mittelpunkt im Pariser Konservatorium und in der Bühne der Hauptstadt gefunden hat. Auber, Adam, Herold, Halévy ꝛc. gingen alle aus der Schule Cherubinis und Boieldieus hervor, und die französische Zentralisation reicht selbst bis in das Handwerk des Opernsatzes. In Deutschland tritt zu der ohne Vergleich individuelleren Schule noch ein neuer Bestimmungsgrund: die allgemeine ästhetische Bildung. Die Erkenntnis aber und ihre Frucht, die Bildung, zerstört zunächst den Stand der Unschuld und führt zu tausendfachem inneren Zwiespalt. Auch unsere Oper gibt seit nun fast einem halben Jahrhundert Zeugnis von den verheißungsvollen Kämpfen deutscher Bildung über die höchsten Ziele der dramatischen Kunst.

Der Italiener fordert vor allem schönen Gesang,

der Franzose ergreifende Handlung; der Deutsche will beide widerstreitende Aufgaben einträchtig verbinden und stellt dadurch sein Ideal am höchsten; freilich blieb ihm dann die unbefangene Selbstgewißheit der Mittel und des Erfolges versagt, durch welche Italiener und Franzosen die Herren des Tages wurden.

Bis hierher konnte ich darum in großen Gruppen zeichnen, nach breiten Schulen, nach den klaren Vorbildern tonangebender Meister, und was so gerecht über den Leisten gemacht ist, das wird ebenso bequem verstanden als beschrieben. Ganz anders steht es mit der deutschen Oper. Breitwuchernde, langdauernde Schulen der Oper gab es bei uns seit dem Absterben der Mozartschen nicht mehr. An einzelne bedeutende Meister schlossen sich wohl einzelne Schüler, wie etwa Marschner an Weber, allein eine herrschende große Schule gleich Rossini und Auber vermochte keiner zu gründen. Selbst mit dem alten Gluck stand es in diesem Punkte seltsam; die Deutschen haben gewiß viel von ihm gelernt und mehr wohl als die Franzosen; aber eine „Schule" schuf er doch zunächst nur in Frankreich.

Von dem deutschen Opernkomponisten wird eine so reiche musikalische und allgemeine Bildung gefordert, daß wir schon deshalb kaum mehr eine volkstümliche, nach der Schablone gearbeitete Oper erhalten. Welche Fülle des Wissens und der Erfahrung hatte Beethoven gesammelt, bevor er mit einer Oper hervortrat, Spohr, bevor er sein erstes Hauptwerk, den „Faust", Weber, bevor er den „Freischütz" schrieb!

Das sind dann freilich keine Opern, die man gleich dem „Tankred“ im einundzwanzigsten Lebensjahr aus den Aermeln schüttelt. So individuelle Werke voll gereifter Mannesarbeit wirkten befruchtend, anregend, belehrend auf eine ganze Epoche; allein zu einer schulmäßigen Schablone sind sie viel zu gut.

Der neuen deutschen Oper ergeht es wie dem deutschen Drama; fast alle Prinzipienkämpfe unserer Kunst werden zuletzt auf ihrem Boden ausgefochten. Darum haben wir freilich auch manche Oper, die nur in diesen Kämpfen und durch dieselben Bedeutung gewann, Litteraturopern wie Litteraturdramen. Geheime Fäden verknüpfen die modern italienische und französische Oper mit der politischen Geschichte jener Völker; die deutsche hängt viel inniger zusammen mit der Geschichte der Aesthetik und des poetischen Schrifttums. Künstlerisch ist sie weit lehrreicher als jene; für den Kulturhistoriker dagegen, der in den Kunstgenüssen eines Volkes dessen innerste Stimmung und Neigung belauschen will, der in der allgemeinen Schau- und Hörlust zugleich ein Maß zur geistigen Statistik des Volkscharakters sucht, bietet die musikalische Bühne des Auslandes reicheren Stoff. Denn wenigstens in den zwanzig Jahren, die ich hier zunächst ins Auge fasse (von 1815 bis 1835), reizte die deutsche Oper selbst bei den Deutschen unglaublich wenig die allgemeine Schau- und Hörlust; es gab, wenn wir den „Freischütz“ ausnehmen, keine neue rein deutsche „Zugoper“, die sich im Erfolg, in der Wirkung auf die Masse in Deutschland auch nur entfernt mit den Werken

Rossinis, Aubers oder Meyerbeers, des abtrünnigen Deutschen, hätte messen können. Und doch konnte dieser Mangel an Erfolg eine Ehre für die deutsche Kunst sein.

Treten wir mitten in die Sache, um solche Gegensätze und Widersprüche zu begreifen.

Das Jahr 1814 bezeichnet einen Wendepunkt in der Geschichte unseres dramatischen Tonsatzes. Beethovens „Fidelio“ erschien und faßte Wurzel auf der deutschen Bühne, während die Oper neun Jahre früher in ihrer älteren Fassung noch durchgefallen war. Im gleichen Jahre schrieb Spohr seinen „Faust“. So berührte sich die romantische Oper des letzten großen Klassikers mit dem ersten bedeutenden Bühnenwerk der im engeren Sinne romantischen Schule.

Schon Mozart und Beethoven waren durch den äußeren Umfang ihrer Kunstthätigkeit von den italienischen Opernkomponisten wesentlich verschieden. Sie umfaßten aufs selbständigste und reichste alle Weiten und Tiefen instrumentaler und vokaler Kunst; sie setzten nicht bloß Opern; sie rangen zugleich nach dem höchsten Ziel in Schöpfungen, die ganz und gar seitab liegen von der dramatischen Musik. Daher erschließt sich denn auch in ihren Opern eine Fülle der musikalischen Bildung, die wir bei den besten italienischen Opernschreibern vergeblich suchen. Daß Rossini ein Stabat

mater gesetzt, Auber eine Messe und Donizetti ein Streichquartett, ist für deren Opernmusik ganz unerheblich und zufällig, sie waren „Opernschreiber" schlechtweg, wie wir etwa unter den Litteraten Romanschreiber haben, nicht Musiker im umfassenden deutschen Sinn des Wortes. Unsere beiden großen Dramatiker Goethe und Schiller haben ihre Bühnenwerke ganz ähnlich aus der Fülle des breitesten Dichterberufes aufblühen lassen, wie Mozart und Beethoven aus der Fülle des musikalischen. Keine fremde Nation hat in Poesie und Musik diese Thatsache gleich folgerecht und großartig aufzuweisen. Der Stufengang der Einflüsse und Erfolge Fidelios seit einem halben Jahrhundert ist darum ein ganz anderer als bei irgend einer italienischen oder französischen Oper. Ein Rossinisches Werk, von Anfang so lau aufgenommen wie Fidelio, wäre tot und begraben gewesen für alle Zeit. Allein Fidelio steht und fällt nur mit dem ganzen Beethoven, dessen tiefste Wurzeln außerhalb des Opernwesens ruhen, und die erste Aufnahme eines einzelnen Werkes entscheidet bei einem so universellen Meister gar nichts. In den Tagen des Rossinismus, wo Fidelio nur erst vorzugsweise als ein Kabinettstück für Kenner galt, war das Schlagwort gangbar, der zweite Akt sei eigentlich gar nicht mehr Oper, sondern eine „dramatisierte Symphonie"! In diesem sehr verkehrten Tadel ist allerdings etwas Richtiges gewittert. Denn ohne die Kenntnis der Beethovenschen Symphonien wird man freilich den zweiten Akt des Fidelio weder kunstgeschichtlich begreifen noch kritisch würdigen können; die sympho-

nische Schule steckt in diesem wie in allen anderen großen Werken des Meisters. So mußten auch die Symphonien dieser Oper die Bahn zum äußeren Erfolge brechen, und wenn erst in unseren Tagen „Fidelio" in aller gebildeten Welt durchzudringen beginnt, so liegt der äußere Grund darin, daß Beethovens Instrumentalwerke vorauszogen und seit Jahrzehnten auch in Paris und London das Verständnis jener Oper vorbereitet haben.

Was nun hier von Mozart und Beethoven gesagt ist, das gilt im Grunde auch von den meisten anderen dramatischen Tonsetzern Deutschlands. Sie sind zuerst Musiker und schreiben als solche Opern; die Italiener sind zuerst Opernschreiber und nur als solche Musiker. Bei mittleren Talenten tritt dann freilich hier wie dort Licht und Schatten greller hervor als bei den großen Genien. Der deutsche Musiker, welcher Opern komponiert, verliert sich nur allzuleicht in wirkungslosen ästhetischen und technischen Versuchen, indes der italienische Opernschreiber bei seiner sicheren Bühnenkunde, bei dem festen Griffe des Handwerks über dem Modell das Ideal und über dem Fabrikanten den Künstler vergißt.

Als Spohr seinen „Faust" schrieb, war er bereits einunddreißig Jahre alt und ein Mann von glänzendem Namen als Violinvirtuose und Instrumentalkomponist. Wie bei fast allen neueren deutschen Meistern lag der Grund und Ausgang seines Schaffens in der instrumentalen Kunst. Aber vielleicht gerade deshalb, weil die Einseitigkeit einer bloß instrumentalen Bildung in

vielen damals noch lebenden Jüngern der Wiener Tonschule abschreckend hervortrat, drang er in Wort und That auf das Studium des Gesanges, welchen er den „Quell aller echten Instrumentalmusik“ nannte. Das Gleiche that Weber und Rossini. Dieser wohl, weil er wußte, was er im Gesange besaß; die beiden deutschen Meister, weil sie wußten, was ihnen fehlte. Spohrs Gesangwerke hatten lange Zeit mit dem Vorurteil zu kämpfen, daß sie unsangbar, weil zu geigenmäßig, seien, und Weber ist gewisse Klavier- und Klarinettpassagen selbst in den Arien des „Freischütz“ nicht los geworden. Nach deutscher Art war eben beiden Komponisten der leitende Grundsatz vollkommen klar, während sie ihn praktisch nur unvollkommen durchführen konnten.

Es ist besonders lehrreich, bei der Geschichte der Vorstudien Spohrs und Webers zu ihren Opern zu verweilen, während wir bei Rossini mitten in die Geschichte der Wirkungen und Erfolge seiner Werke eingetreten sind. Die beiden deutschen Meister, später so grundverschieden und je einen selbständigen Zweig der romantischen Bühne vertretend, gehen in den Hauptzügen ihrer Bildungsgeschichte Hand in Hand. Es ist zunächst bedeutsam, daß beide Norddeutschland angehören, dem Land der Schule und der modernen Wissenschaft, dem Stammsitze jener romantisierenden Poeten und Schriftsteller, welche der gebildeten Welt neuen Eifer nicht bloß für die Kunst, sondern auch für die Kunstwissenschaft erweckten. Im deutschen Norden fand der Rossinismus den nachhaltigsten Wider-

stand; denn man war dort zu geschult, um sich so ganz von ihm bestricken zu lassen wie in Wien und München. Die eigensten Versuche zu einer grundsätzlichen Reform der deutschen Oper, zu einem Pakt zwischen dem musikalischen Gewissen des Opernsetzers und dem kritischen des modernen Aesthetikers gingen fort und fort von Norddeutschen aus. Der Niederrheiner Beethoven deutet schon auf diesen Umschwung. Ihm folgte der Braunschweiger Spohr, der Holsteiner Weber, die Obersachsen Marschner, Schumann und Wagner, die Berliner Meyerbeer und Mendelssohn; gar unterschiedene Geister, doch alle wenigstens einig in ihrem Gegensatz zu der unreflektiert sinnlich schönen, traditionell geprägten Opernmusik der Italiener. Der deutsche Süden hat dieser bunten Gruppe in der Oper wohl nur Lachner als einen Gleichstrebenden anzureihen.

Spohr war der Sohn eines Arztes, Weber eines Majors. Beide erfreuten sich einer Jugendbildung, wie sie damals noch sehr selten künftigen Musikern zu teil zu werden pflegte. Von Spohr rühmt man, daß er trotz des früh erwachten künstlerischen Talentes vom Vater doch noch lange zu wissenschaftlichen Studien angehalten worden sei; der junge Weber versuchte sich unstet und sprunghaft in allerlei Kunst und Wissen und gewann auf diesem Wege gleichfalls einen weiten geistigen Gesichtskreis, wenn auch zunächst auf Kosten der gesammelten und beharrenden Arbeitskraft. Darum war Spohr viel früher fertig und abgeschlossen, ein schulmäßiger Musiker, folgerecht in der einmal ausgeprägten Art bis zum Aeußersten, während Weber,

feurigeren und launenhafteren Geistes, die Fülle seiner Bildung vielmehr in dem steten Wechsel der Versuche kundgab, durch geistvolle Frische des Schaffens den Mangel folgerechter Technik verhüllend, — nach dem gemeinen Sprachgebrauch eine „genialere Natur" neben Spohr, dem feineren, geglätteteren Künstler. Trotz der verwandten allgemeineren Bildung und der Eintracht in den Hauptzielen scheint darum ein innigeres persönliches Gemeingefühl zwischen beiden Meistern nicht bestanden zu haben. Mit merklicher Zurückhaltung erkennt Weber in seinen dramaturgischen Notizen die Art und Tüchtigkeit Spohrs im „Faust" an, indes er doch sonst bei befreundeten Geistern gar leicht zu glühendem Lobe sich hinreißen ließ.

In ihren Vorstudien zur Oper begegneten sich Spohr und Weber dreifach auf gleichem Gebiete: Spohr bildete sich zum Virtuosen der Geige, Weber des Klaviers; beide setzten Instrumentalsätze und Lieder die Fülle, und in allen diesen Dingen zeigte sich schon frühe die Eigenart der künftigen Dramatiker.

Und wie grundverschieden waren doch beide wiederum geartet als Virtuosen, Instrumentalkomponisten und Liedersänger! Spohr, der Violinspieler, gründete eine einflußreiche Schule, schrieb für den Lehrzweck und gewann als gediegener, geistvoller Spieler einen europäischen Ruf, der mitunter sogar seinen Ruf als Tonsetzer zu überwuchern drohte. Die Virtuosität war ihm mehr als bloße Vorstudie, sie blieb ihm ein selbständiges Lebensziel bis ins höhere Alter. Der Glanz des subjektiv geistreichen Vortrages und die Reinheit

und Strenge der Schule hielten sich die Wage in seiner Kunst des Spiels. Uns Jüngeren deutet Spohr, der Virtuose, zurück auf die gute alte Zeit, die er mit der neuen zu versöhnen suchte, ein Genoß Clementis und Bernhard Rombergs, ein Vorläufer Mendelssohns. Es lag ihm ferne, die Ueberlieferungen des klassischen Kammerstiles zu zersprengen durch seine Virtuosität; er wollte sie nur verjüngen, auffrischen, romantisieren und setzte und spielte in diesem Sinn. Die Symphonie und das Quartett bilden die Grundform seiner besten Virtuosensätze. Er führte das Quartett aus dem Hause der Kunstfreunde in den großen Konzertsaal; aber er verstieß das Quartett nicht, nach neuen, unerhörten Formen lüstern. Er fühlte wohl, daß ein „Soloquartett" eigentlich ein Widerspruch in sich ist, weil das Quartett eben nur vier gleichberechtigte Stimmen, folglich keine bevorzugte Solostimme kennt. Allein er verhüllte sorgsam diesen Widerspruch, indem er den drei begleitenden Stimmen im Reize fein ausgesonnener Modulationen zu ersetzen suchte, was sie an melodisch-kontrapunktischer Selbständigkeit zu Gunsten der Solostimme verloren. Spohr wahrte seine Originalität in Spiel und Satz, aber er war kein rücksichtsloser Neuerer. Wie fast allen Zeitgenossen ward ihm die alte Symphonie zu enge. Er wollte, nach dem obersten Grundsatz der deutschen Romantiker, in der Tondialektik der absoluten Musik nicht bloß allgemeine Stimmungen entwickeln, sondern auch ganz konkrete Begriffe und Vorstellungen. Dies verführte ihn zu etlichen Programmsymphonien. Die „Ideen des

„Irdischen“ und „Göttlichen“ zum Exempel werden durch die malend gegeneinander wirkende Musik zweier Orchester versinnbildet, davon das eine auf dem gewöhnlichen Podium des Konzertsaales, das andere auf der Galerie spielt; oder, wo man die Symphonie im Theater gab, da ward eine Dekoration wie für Nestroys „Zu ebener Erde und im ersten Stock“ aufgeschlagen und das himmlische Orchester in den ersten Stock quartiert, das irdische aber zu ebener Erde. Die „Weihe der Töne“ uns zu Gemüt zu führen, ist eigentlich die Aufgabe jeder echten Symphonie. Spohr gab jedoch einer Symphonie diesen besonderen Titel, indem er die Weihe der Töne in allerlei besonderem, rein musikalisch eben nicht auszusprechendem Bezuge malt, worüber der Konzertzettel nähere Auskunft gibt. In der „historischen Symphonie“ soll das Allegro die Händel-Bachsche Periode zeichnen, das Adagio die Mozart-Haydnsche, das Scherzo die Beethovensche, und das Finale gibt ein fast etwas satirisches Bild der neuesten Musik. Allein Spohr ist bekanntlich überall so fest ausgeprägt in Stil und Manier und in jedem Takte so leicht zu erkennen, daß man verwundert fragt, weshalb sich der Kasselsche Hofkapellmeister im ersten Satze eine Perücke von 1720, im zweiten einen Zopf von 1780 und im dritten ein Spitzenjabot von 1810 zugelegt, da ihm doch sein eigen Gewand sonst wie angegossen sitzt; — wenn uns nicht das Programm belehrte, daß das Orchester diesmal einen Abriß der neueren Musikgeschichte nach Spohrschen Heften vortragen solle. Man sieht, Spohr, der übrigens auch reine und echte Symphonien

meisterhaft gesetzt, trachtete die Symphonie über sich selbst hinauszuführen, aber diese tiefste und geschulteste Form instrumentaler Kunst hat er denn doch immer noch bewahrt und treu gepflegt.

Ganz anders verfuhr Weber. Symphonie und Quartett lag ihm seitab; seine Feder war zu unruhig für diese strengen Formen. In dem Abschnitte von Webers Klavierwerken bringe ich genaueren Nachweis über die instrumentale Kunst des Meisters, und ich kann mich darum hier auf die Bemerkung beschränken, daß Weber ein viel kühnerer Neuerer als Spohr, daß er die Kammermusik auflösen und in die Salonmusik hinüberführen half, daß er weder als Virtuose noch als Instrumentalkomponist ein Mann der Schule war oder Schule machte, sondern vielmehr als ein Vorläufer jener interessanten Meister der persönlichen Eigenart und Willkür, wie Chopin, Liszt u. a., zu betrachten ist. Webers Instrumentalwerke sind glänzend, originell, sprudelnd frisch und weit öfter dem Zeitgeschmacke schmeichelnd, als die aristokratisch glatten, ernsten, schulmäßig durchgefeilten, auf die Kenner berechneten Sätze Spohrs. Ueberhaupt spielte Weber viel länger mit der Kunst als Spohr und zersplitterte seine Kraft noch in zahllosen Variationen, kleinen Konzertstücken, Gelegenheitskantaten u. dergl. zu einer Zeit, wo jener schon Oratorien, Symphonien und Quartette schrieb. Allein gerade diese Unruhe, die den feurigen jungen Weber nie recht seßhaft werden ließ im architektonisch gefesteten Instrumentalsatz, deutete auf den ihm stets von fern-

her vorschwebenden Beruf zur Oper, während Spohr sich's an der Kammer- und Kirchenmusik wohl auch konnte genügen lassen.

Noch wichtiger für die Erkenntnis der beiden Dramatiker sind ihre Vorstudien in der Liederkomposition. Hier trennen sie sich von vornherein durch ihre grundverschiedene Würdigung des Volksliedes. In der Musik aber wie in der Poesie ist der Standpunkt entscheidend, welchen der künstlerische Lyriker dem Volksliede gegenüber einnimmt. Wie die neuere dichterische Lyrik mit dem wiedergefundenen Volksliede, mit Günther, Bürger und Goethe beginnt, so, und aus gleichem Grunde, die musikalische mit Haydn und Mozart. Sie trugen den veredelten Volksgesang wieder in die neue Kunstmusik. Dagegen schrieb noch Forkel, der einseitige Bewunderer Bachs, eines Meisters, der freilich eine ganze musikalische Welt in sich schloß und doch gewiß kein Liedersänger war: „Viele halten dafür, die beste Melodie sei diejenige, welche sogleich von jedermann gefaßt und nachgesungen werden könne. Als Grundsatz kann diese Meinung gewiß nicht gelten. Denn sonst müßten die Volksmelodien, die häufig von Süden bis Norden von allen Menschenklassen bis zu Knechten und Mägden herunter gesungen werden, die schönsten und besten Melodien sein. Ich würde den Satz umkehren und sagen: Diejenige Melodie, die von jedermann sogleich nachgesungen werden kann, ist von der gemeinsten Art. So könnte er vielleicht eher als Grundsatz gelten." Dies schrieb Forkel noch im Jahre 1802, also beinahe

zur selben Zeit, wo Arnim und Brentano des „Knaben Wunderhorn“ herausgaben!

Auch Spohr dachte gering vom musikalischen Volksliede. Es geht ein vornehm idealistischer Zug durch seine Künstlerart, kraft deren er allezeit edel, fein und rein, mitunter auch tiefsinnig und erhaben schrieb, allein die frischeste Unmittelbarkeit der Tonsprache, welche kunstlos und man weiß nicht warum das Herz bewegt, war ihm versagt. Wo Spohr uns packt, da kann man ihm immer genau nachweisen, wie und warum er uns packt. Er ist reich an erhabenem und sentimentalem Ausdruck, aber arm an Naivetät und Humor. Auch auf der Bühne lagen ihm volkstümliche Stoffe und Formen gleich fern, und kein einziges seiner zahlreichen Werke ist eigentlich volksbeliebt geworden. In seinem Urteile über Webers „Freischütz“ erkannte er das Volkstümliche der Melodien keineswegs als einen sonderlichen Ruhm des Werkes und meinte, wenn darin der Nerv der Musik liege, dann müsse es keine größeren und glücklicheren Komponisten geben als Kauer und Wenzel Müller und keinen schlechteren und unglücklicheren als Gluck; durch „gelungene und gediegene Musikformen“ habe der Freischütz den Beifall erst *verdient*, den ihm die ins Volk gedrungenen Weisen so rasch gewonnen. Spohr spricht in den Pariser Briefen entrüstet darüber, daß die Franzosen einen Musiker wie Gretry, der auf die Volksbühne gehöre, mit ihren Klassikern, mit den idealen und kunstgelehrten Meistern Cherubini und Mehul, in eine Reihe stellten. Was unserem Spohr

fehlte, das besaß eben Gretry: kecken Humor, frische naive Einfälle, schlichte Form, volkstümlichen Klang des Liedes, während wir andererseits bei Gretry vergebens nach Spohrs Würde und weicher Innigkeit, nach seiner planmäßig folgerechten, sauberen und geistvollen Arbeit suchen.

Weber beurteilte Gretry ganz anders; er bezeichnete ihn als den einzigen unter allen französischen Tonsetzern, der „romantischen Sinn" habe. Daß diese Gunst der Romantiker für Gretry wesentlich dem volksmäßigen Liederton in seinen Opern galt, habe ich bei den französischen Meistern bereits genauer entwickelt. Das komisch volkstümliche Element auf der deutschen Bühne ließ Weber kritisch um so williger gelten, da er ja als Tonsetzer so glänzend und charakteristisch mit demselben zu wirken verstand. Braucht es noch ausdrücklichen Belegs, so verweise ich auf sein anerkennendes Urteil über Fischers „Hausgesinde", eine in der holzschnittmäßig populären Art des Schenkschen „Dorfbarbiers" gehaltene Operette. Weber, 1813 an Wenzel Müllers Stelle zum Kapellmeister des Prager Theaters berufen, schrieb über diesen wunderlichen Heiligen, der damals von den meisten kunstgelehrten Komponisten fast sprichwörtlich mißachtet ward: „So sehr ich seine humoristischen Volksschöpfungen ehre, so wenig schien er doch hier an seinem Platze" ꝛc. Hatte doch auch Beethoven nicht verschmäht, in seinem Klaviertrio Op. 121 Variationen über Wenzel Müllers Lied vom „Schneider Kakadu" zu setzen!

Weber sammelte und bearbeitete Volkslieder, er komponierte auch manches kleine Lied geflissentlich im Volkston, und noch in seinen letzten Jahren, als er sich eben zu der verhängnisvollen Reise nach England rüstete, bearbeitete er, vielleicht als Vorstudie für Britannien, eine Sammlung schottischer Volksweisen. Schon in seine „heroisch-komische Oper „Silvana" (1809) flocht er zwei im Volkston gehaltene Lieder (dergleichen nannte man damals etwas vornehmer „Favoritgesänge"), deren eines namentlich, „Sah ich sonst ein Mädchen" ꝛc., an frischer derber Komik durchaus den besten Melodien Wenzel Müllers verwandt ist. Auch die ungenierte Oktavenfolge, in welcher die zweite Halbstrophe mit dem G-moll-Dreiklang ohne weiteres an den Es-dur-Dreiklang anschließt, gemahnt etwas an den berühmten Bänkelsänger. Die komische Ader war Spohr versagt, bei Weber floß sie um so reicher. Im komischen Liede schuf er eine neue Art, indem er den Volkston mit allen stechenden Accenten romantischer Kunstmusik zu höchst wirksamem Gegensatze zu verbinden wußte, und Marschner bildete dieses Genre mit besonderem Glücke weiter.

Setzen wir die Schlagwörter der Schule, so ist Spohr Idealist, Weber Realist, jener pathetisch, dieser mit allerlei Humor begnadet, Spohr reicher in der Ausarbeitung, Weber reicher in der Erfindung, jener Musiker durchaus, dieser Musiker und Poet dazu. Webers Lieder sind plastisch, keck und vielgestaltig in der Melodie, oft voll echt volkstümlichen Gesanges, mitunter auch ein wenig buhlend mit dem Zeitgeschmack,

voll überraschender Accente der Modulation und des Rhythmus, die manchmal etwas kokett und manieriert werden, aber selten überladen mit solch ausgesuchten Feinheiten. Jener schlichte altertümelnd deutsche und doch höchst moderne Ton des Liedes, der uns bei Mendelssohn häufig erfreut und auch die schwüle Mystik des Schumannschen Liedersanges nicht selten erquickend unterbricht, deutet auf Weber zurück. Dabei blitzt überall der dramatische Funke. Schon beim ersten Erscheinen erregten Webers Lieder Aufsehen durch ihre kurz gepackte dramatische Kraft, die als etwas ganz Neues erschien neben den damals gangbaren lyrisch bescheidenen Gesängen eines Schulz, Reichardt, Himmel und Righini. Obgleich populäre Klarheit der Melodie auch Webers früheste Gesangwerke schon auszeichnet, so scheint doch das fruchtbringende Studium des ursprünglichen und echten Volksliedes bei ihm erst um das Jahr 1815 begonnen zu haben, das heißt zu jener Zeit, wo auch in der Litteratur das Volkslied immer gründlicher durchforscht und der Geschmack an demselben populär zu werden begann. Von da an stand auch das Wort „Volkslied" wieder als ein ehrlicher musikalischer Titel und brauchte nicht mehr sein Gesicht hinter die Maske eines „Favoritgesanges" zu verstecken. Weber folgte viel getreuer als Spohr den poetischen und ästhetisch-litterarischen Bewegungen der Zeit und gewann darum rasch das Verständnis aller Gebildeten, während Spohr von den Fachmusikern besser verstanden und höher gehalten ward.

Beide Meister führten nicht bloß die Notenfeder,

sondern auch die kritische, und eine vergleichende Beleuchtung ihrer schriftstellerischen Versuche dürfte wohl auch manch neues Licht auf ihren Künstlercharakter werfen. Weber war wirklich Musiker und Schriftsteller zugleich; Spohr ein schreibender Musiker. „Ich meine, Spohr schrieb nur so viel, als er, ein hervorragendes Parteihaupt, für seine Kunstzwecke schreiben mußte; bei Weber dagegen gestaltete sich das Schreiben zu einer Art selbständiger Produktion. Webers Schriften sind nach seinem Tode gesammelt und in zwei Bänden herausgegeben worden; von Spohrs zerstreuten litterarischen Fragmenten aus unserer Periode kenne ich die Reisebriefe, welche er 1817 und 1821 aus Italien und Paris für die „Allgemeine Musikzeitung" schrieb, dann mancherlei vorredende und erläuternde Aufsätze zu seinen größeren Kompositionen und mehrere technische und kritische, in Zeitschriften abgedruckte Studien. Klein von Umfang, sind diese Bruchstücke doch inhaltreich und belehrend, und es wäre zu wünschen, daß der ehrwürdige Meister, welcher gegenwärtig die Muße seiner alten Tage zur Abfassung einer Selbstbiographie verwendet, jene Aufsätze als Urkunden seiner früheren Denkart dem Lebensbilde gesammelt beifügte. Gemessen und scharf spricht der damals in der Blüte seines Künstlertums stehende Tondichter über die musikalischen Erscheinungen des Tages; zu ästhetischen Prinzipienfragen steigt er kaum hinab, sondern erörtert zumeist nur gegebene Thatsachen vom Standpunkte des Virtuosen oder des Meisters der Kompositionstechnik. Dem entspricht ein gebildeter, glatter, schlichter Stil,

ohne besondere Originalität, ein Stil, in welchem man keinerlei Verwandtschaft mit Spohrs so ausgeprägter musikalischer Schreibart suchen muß. Ich sagte darum, Spohr sei ein schreibender Musiker, kein eigentlicher Schriftsteller.

Weber dagegen ist letzteres im vollsten Sinne. Er schrieb nicht bloß, wo es ihn als Vorkämpfer drängte, er schrieb auch, um zu schreiben, und viele seiner litterarischen Versuche nehmen den Anlauf zu einem kleinen Kunstwerk. Er zeigte sogar, daß er, der Opernkomponist, nicht bloß Verse zu setzen verstehe, sondern auch selber ganz gute machen könne. Einige seiner kleinen Epigramme sind vortrefflich, wie z. B. gleich die kurze Sentenz über den unergründlich fleißigen und unergründlich langweiligen Variationenschreiber Vanhall:

„Kein Thema in der Welt verschonte sein Genie,
Das simpelste allein — sich selbst — variiert er nie."

In einer Parodie der Kapuzinerpredigt aus Wallenstein gibt Weber eine höchst gelungene satirische Charakteristik aller Opernsünden der Rossinianer, und in dem wunderlichen Kunstroman „Tonkünstlers Leben" hat er eine Fülle ästhetischer Prinzipienfragen zwar nicht gelöst, aber doch wenigstens nach echt romantischer Weise in geistreichen Aperçus angeregt. Sein Stil zeichnet den ganzen Mann, folglich auch den Musiker; er ist unruhig, unfertig, aber originell, nach neuen Bildern und Worten ringend (die sich Weber mitunter ebenso eigensinnig selber schafft wie seine Passagen und Modulationen), zuweilen überladen, humoristisch

und zwar allzu oft in jenem gemachten Humor der romantischen Schule, der uns jetzt etwas kindisch dünkt. Man sieht, der Schriftsteller Weber verrät uns in seinem Stile vor allem die Schattenseite der Weberschen Musik. Immer jedoch erfreut uns der feurige Geist, welcher auch seine Prosa belebt und über den engen Bann der musikalischen Zunft hinaus einen so großen künstlerischen Gesichtskreis zu durchspähen vermag.

Häufig überrascht uns bei Weber die Milde des Urteils über andere Meister. Als Direktor der Dresdener Oper schrieb er eine Reihe dramaturgisch-musikalischer Notizen, welche *vor* der Aufführung einer neuen Oper dem Publikum das Ohr erschließen sollten für das erwartete Kunstwerk — eine Idee, die zu gut und vernünftig war, als daß sie sich inmitten unseres Theaterklatsches dauernd hätte durchführen lassen. Daß der befürwortende Kapellmeister sich hierbei möglichst ferne hielt von verneinender Kritik, liegt in der Natur der Sache. Allein auch in seinen vertraulichen Briefen finden wir ein Streben nach Duldung und Gerechtigkeit für allerlei fremde Art, wie es bei *schaffenden* Künstlern äußerst selten ist. Ich habe in diesem Aufsatze schon öfters der objektiven Urteile Webers gedacht und möchte hier nur noch daran erinnern, wie versöhnend er, der natürliche Gegner des Rossinismus, über das Verhältnis der italienischen und deutschen Kunst gelegentlich eines Fürwortes für ein Oratorium Morlacchis gesprochen hat und doch zugleich wie deutsch und ehrlich. Diese Objektivität hatte wohl zwiefachen Quell: Weber war ein Mann von allgemeiner Bil-

dung, die immer dazu treibt, fremde Art auf ihrem eigenen Boden aufzusuchen und demgemäß gerecht zu richten, während der bloße Zunftmeister lediglich nach dem Dogma seiner eigenen Schulweisheit urteilt und verdammt. Dann lebte aber auch in Weber, trotz aller Originalität, ein sehr bestimmter Trieb, dem Geschmack der Zeit zu huldigen, zu gefallen und zu blenden, wie so manches wirkliche Modestück unter seinen kleineren Instrumentalsätzen bezeugt. Nach Neuem und Fremdem dürstend, konnte er auch im Urteil nicht wohl allzustreng gegen fremde Weise sein. Niemand wird Weber einen besonders strengen und puristischen Tonsetzer nennen, und also war er auch von Rechts wegen kein überstrenger Kritiker.

Spohr dagegen konnte und durfte hier einen anderen Standpunkt behaupten. In einer Zeit, wo man es kaum mehr wagte, eine ganze Symphonie an einem Konzertabend zu spielen, sondern höchstens ein ausgewähltes Adagio oder Scherzo, wo das Quartett sich gar verkrochen hatte in das stille Kämmerlein altertümelnder Liebhaber, wo Mozart mehr und mehr, Gluck fast ganz von der Bühne verschwand, wo sonst eifrige Klassicisten Händels Sologesänge für alten Plunder hielten und Bach kaum mehr genannt wurde, wo die Musikzeitungen statt trockener Kritik lieber Kunstnovellen und Feuilletonspäße brachten, wo die Arrangements der welschen Oper nebst Tanzmusik, Variationen und ähnlichem Kram die Dilettanten fast allein noch fesselten, wo in Stil und Satz der Modekomponisten eine nie erhörte Leichtfertigkeit und Sudelei eingerissen

war; — in dieser schlimmsten Zeit, etwa um das Jahr 1820, galt Spohr als der strengste, geschulteste unter den jüngeren Romantikern. Solchen Ruhm suchte er in Wort und That zu behaupten, und sein Urteil klang darum nicht allerwege so mild wie Webers. Wir sind seitdem zu manch anderem Grundsatze über die ästhetische Reinheit in der Tonkunst gekommen, und allerlei Eigenart der Spohrschen Satzweise, die vor vierzig Jahren mustergültig erschien, dünkt uns jetzt manieriert. Für seine Zeit aber war der Meister ein würdiges Vorbild unter den jüngeren Genossen, ein Mann des höheren und idealeren Strebens vor vielen anderen, und das sollten wir stets in dankendem Gedächtnis behalten.

Ich bemerkte oben bei dem Charakterbilde Rossinis, daß dieses Meisters Weltruhm aus den Tagen des Wiener Kongresses stamme, aus dem schwülen, zurückdämmenden, Stillstand gebietenden Jahrzehnt nach den Befreiungskriegen, und daß der blinde Taumel für den Pesarener überhaupt nur denkbar sei in einer so matten Zeit. Allein diese matte Zeit hatte dann doch auch ihre Kehrseite, wie wir Deutschen am besten wissen. Bei dem edleren Teile unserer Nation wirkte der hohe Schwung der Befreiungskriege noch lange nach, und während die Philister nicht rasch genug die furchtbaren Lehren der jüngsten Vergangenheit vergessen und verträumen konnten, rangen die besseren Männer im stillen fort, daß wenigstens die geistige Selbstbefreiung unseres Volkes mehr und mehr eine Wahrheit werde. Wieviel tiefer eine tote Restaura-

tion den Italienern und Franzosen ins Mark ihres Kulturlebens geschnitten als den Deutschen, das bezeugt namentlich die Geschichte der Wissenschaft und Kunst, das bezeugt selbst die Geschichte der Oper.

In denselben Tagen des Wiener Kongresses, da „Tankred" seinen Weltzug begann, setzte Weber seine markigen Weisen zu Körners „Leier und Schwert", und Spohr schrieb in Wien, wo er die Mitglieder des Kongresses im siegreichen Wettkampfe mit dem Franzosen Rode durch sein Geigenspiel ergötzte, 1814 den „Faust".

Goethes Faust und Mozarts Don Juan erschienen wie die zwei größten Weissagungen der Romantik im Sehergeiste zweier klassischer Großmeister. Was Wunder, daß sich alsbald übers Kreuz die romantischen Musiker des Faust bemächtigten und die romantischen Dichter des Don Juan. In der Wahl seiner Opernstoffe, ja selbst seiner Liedertexte hat Spohr sich immer mit Vorliebe zur romantischen Poetenschule gehalten. Die Faustsage als Oper war ein großer Wurf, neu, kühn und zeitgemäß. Aber welch erbärmliches Puppenspiel, wogegen das alte tiefsinnig, hatte der Textschreiber aus der Faustsage gemacht! Wie marionettenhaft hatte er faustische Larven und Ideenflitter benutzt, um eine ganz gewöhnliche Opernintrigue ins Werk zu setzen! Und doch ging Spohr mit dem ganzen Ernst eines deutschen Musikers an das undankbare Buch, gleich als ob er Goethes Faust selber in Noten zu setzen hätte, und wirklich klingt manch Goethescher Faustgedanke wundersam aus der edlen Partitur, das

mystische Accordenspiel des Träumers Faust mehr als des Denkers, Röschens zarte lyrische Innigkeit, nicht unwürdig an Gretchen gemahnend, und Mephistos ernste und humoristische Teufelei. Spohr wollte Höheres in Tönen malen, als in Vers und Handlung ausgesprochen stand, er wollte selbst Gedanken symbolisieren, die ewig dem Tone fern stehen werden — dafür war er ja Romantiker. Er gab darum dem Textbuche gleich ein Vorwort bei, den Sinn der Ouverture erläuternd. Viele meinten zwar, einen Faust könne man überhaupt nicht komponieren; denn für das friedlose Ringen nach Erkenntnis besitze die Musik kein Wort. Allein wenn die Musik auch kein Wort hat für solches Ringen, so besäße doch die Poesie des Textes das Wort dafür, und wenn der Ton auch solchem Worte nur höchst dunkel folgen könnte, so hat er dafür eine Kraft über alles Wort, uns den Frieden der zwiespältigen Erkenntnis in den göttlichen Offenbarungen des Glaubens und der Liebe ahnen zu lassen. Die Faustsage ist nun einmal von der modernen Poesie zu einer wahren Welttragödie des zweifelnden, strebenden, irrenden Menschengeistes erweitert worden, und in dieser Welt haben alle Künste ein redlich Stücklein Raumes, je nach ihrer Art; sogar die Musik.

Die Zeitgenossen fanden Spohrs Faust schwer verständlich, die Musiker und Sänger schwer ausführbar. Von Rossinis Buhlen um die Gunst der hohen Herrschaften des Parterres, des Orchesters und der Bühne war bei Spohr freilich nicht die Rede. Er schrieb schwer, weil er's mußte, weil er hätte aufhören müssen,

Spohrisch zu schreiben, wenn er leicht geschrieben hätte. Seine Schreibart im Faust war an sich nicht unerhört neu; Spohr hatte in anderen Werken schon denselben Stil ausgeprägt, allein er war neu in der Oper. Man fand seine Melodien an Mozart anlehnend, und doch klangen und wirkten sie ganz anders. Dieses „andere" lag vorab in der Begleitung, in dem reichen, oft überreichen Modulationswechsel namentlich der Mittelstimmen. Spohr kann nicht singen, ohne fort und fort zu modulieren. Doch sind es bei ihm, dem elegischen Meister, nicht Gewaltsprünge der Modulation, wie bei den kecken und koketten Dramatikern Rossini und Auber. Im Gegenteil, er moduliert so viel, weil er nicht schreitend, sondern gleitend von Accord zu Accord geht, und eben darum bewegt er lieber noch die Mittelstimmen als die äußeren chromatisch und enharmonisch. Denn hierdurch bleibt er am sichersten jedem jähen Sprunge fern. Wenn ich Rossinis und Aubers Gewaltmodulationen oben, nach Salieris Wort, dem Verfahren eines Mannes verglich, der zum Fenster hinausspringt, während doch nebenan die Thür offen steht, so könnte man von Spohr sagen, er schlüpft sechsmal an der offenen Thür vorbei, bis er sich endlich zum Eintritt entschließt. Wir finden die Spohrsche Chromatik der Mittelstimmen selten und vereinzelt auch bei den alten Meistern, bei Mozart und Haydn, selbst bei Bach; aber zum stehenden Wahrzeichen der Schreibart, zum unvermeidlichen Wesen der Harmonie im kleinsten Liede wie im breitesten Symphoniesatze wird sie erst bei Spohr. Dieses

Uebermaß des harmonischen Ausdruckes gibt seiner Musik gerade recht den „romantischen" Charakter; der Gesang und Grundbaß wird in den Mittelstimmen gleichsam fort und fort über sich selbst hinausgehoben. Solche Mystik der gleitenden und schwebenden Accorde mußte selbst bei einem dramatischen Stoffe wie „Faust" stellenweise von trefflicher und eigenster Wirkung sein. Noch reiner zeigte sich letztere in „Zemire und Azor". Spohr schrieb die Oper 1818 in Frankfurt. Sein Faust wollte damals auf den dortigen Brettern kein sonderliches Glück machen, weil die große Menge solche Musik zu schwer verständlich und - es war die Blütezeit Rossinis — zu gesangesarm fand. Diesen Vorwurf suchte der Meister in der Zemire niederzuschlagen, und in der That war der Märchenstoff ganz geeignet dazu; er bot wenig scharfe dramatische Bewegung, aber desto mehr Anlaß zum Entfalten der duftigsten, gesangreichsten Gefühlslyrik. Der Hörer muß ruhig und klar gestimmt sein, wenn er die Reize dieser Oper in vollen Zügen trinken will, oder vielmehr nicht trinken, nur schlürfen darf er sie; er muß die Scenen als Märchenbilder still an seiner Seele vorübergleiten lassen, sein Gemüt muß schweigend teilnehmen fern von jener mitredenden Hingabe, die im Schmerzensschrei oder im Jubel der handelnden Personen auch unser Herz aufschreien oder mitjubeln läßt; der Strom süßer, fremder, zauberhafter Töne umspült bloß unsere Sinne, er kann uns nicht überfluten und mit sich fortreißen. Hier passen nun die gleitenden, neuen und doch niemals harten chromatischen Modulationen

ganz vortrefflich, und da wir im Traume des Märchens schweben, so lassen wir uns dazu auch allerlei feine Tonsymbolik gerne gefallen, wie wir dem Märchendichter ja sogar eine Allegorie zugute halten, die wir einem anderen Poeten nicht verzeihen würden. Geheimnisvolle Accorde, Leittöne sind es, welche Zemire nach Azors Schloß führen, schon im Zwischenakte Wanderschaft und Ziel vordeutend, und der unsichtbare Chor des ersten Aktes ist sogar einmal als vierstimmige Fuge gesetzt, wider alles Bühnenrecht (denn Fugen zu singen ist kein Chorist verpflichtet), — um mit dem viermaligen Eintritte des Themas recht klar die hinter den vier verschlossenen Thüren wachenden Geisterscharen zu zeichnen, welche Ali bei jedem Versuche des Entrinnens zurückschrecken.

Indem Spohr eine höchst ausgesuchte und zugespitzte Satzweise, die für besondere Fälle vortrefflich paßt, zur allgemeinen Regel erhob, führte er nun freilich seinen Stil hart an die Grenze der Manier und verleitete mit anderen Romantikern zu der noch heute landläufigen Ansicht, als ob ein moderner Komponist, der eine schlichte, bestimmtere, hellere Harmonie jener dämmerigen, vielverschlungenen vorziehe, eben darum nüchtern und phantasielos sei. Auch beschränkte Spohr, ein durchaus folgerechter Mann, seine vorbeschriebene Neigung nicht bloß auf die Modulationen; in der Zahl und Verteilung der Stimmen des Satzes wie in den Instrumenten waltet gleiche Ueberfülle des rastlos sich drängenden, ausgesucht feinen Effektes. Sein Element ist der vier- und mehrstimmige Satz,

ja vier Stimmen genügen ihm kaum, weil er, der Modulator der Mittelstimmen, für seine zahlreichen Orgelpunkte der fünften nicht entbehren kann. Die Begleitung selbst der schlichtesten Lieder ist meist vierstimmig gedacht, und er setzte sogar Lieder mit vierhändigem Klavierpart, worin ihm später Schumann nachfolgte, der dann weiter bei seinen Soloklavierstücken auf möglichst durchgeführte Fünfstimmigkeit lossteuerte. Die größeren Ouverturen Spohrs ließen sich im zweihändigen Klavierauszug schon gar nicht mehr voll und deutlich wiedergeben, und er wählte auch hier vier Hände. Man begreift darum, daß er in seinen Pariser Briefen die berühmten Quintette Boccherinis verdammt wegen ihrer „kindischen Melodien und der Magerkeit der fast immer nur dreistimmigen Harmonie". Ein dreistimmiges Quintett scheint freilich wohl ein Widerspruch in sich; allein man könnte entgegnen, Spohrs häufig drei- und vierstimmig gehaltene Violinduetten böten dann auch den gleichen Widerspruch nach der anderen Seite. Die größte Kraft der Vielstimmigkeit ruht jedenfalls darin, daß sie in wohl ausgespartem Wechsel zu zwei- und dreistimmiger Führung steht, und eben diese Kunst des Sparens, auf daß im Kontrast die Wucht des vollen Satzes sich verdopple, hat Spohr sicher zu selten geübt. Gar oft erscheinen uns seine Partituren gleich einer Schrift, worin jedes Wort unterstrichen ist: im Grunde ist dann gar keines unterstrichen. Durch den allzu fein, allzu reich und gleichmäßig ausgeführten Satz trug Spohr den Kammerstil in die Liederbegleitung

wie in die Oper. Auch hier ist er ein ehrenwerter Widersacher der Modekomponisten jener Zeit, die umgekehrt mit plumpen Operneffekten alle Würde der Kammer- und Hausmusik ertöteten. Dennoch verrückt nicht ungestraft die Grenzen der Kunstformen — selbst wer von der durchgebildetsten und edelsten ausgeht.

In Spohrs Instrumentation endlich ist jede Kraft des Orchesters aufs feinste und fleißigste ausgenützt, jedes Instrument liebevoll und charakteristisch behandelt; weil aber im einzelnen zu viel abgestuft, gemalt, charakterisiert wird, so verdeckt ein Instrument die Wirkung des anderen. Liest man Spohrs Opernpartituren, so entzücken uns tausend Feinheiten des Orchesters, von denen wir die glänzendste Wirkung erwarten; allein beim Anhören erscheint das alles verhüllt, gedämpft, verblasen; die Fülle der kleinen Lichter und Schatten hebt die breite Massenwirkung auf, welche im Theater allein durchschlägt. Für eine Märchenoper paßt solch dämmernde Farbe, aber nicht für eine Oper voll leibhaften dramatischen Lebens.

Aus diesen Zügen springt Licht und Schatten der Spohrschen Oper wohl ziemlich klar hervor. Er charakterisiert fein und fleißig, aber es fehlen die großen Umrisse; wir finden scharf gezeichnete Charakteristik, aber keine scharf gezeichneten Charaktere. Wir gewahren große, hochgeschwungene Kraftanläufe, aber sie sind immer etwas zurückgehalten durch die weiche, beschauliche, elegische Natur des Meisters, die aus jedem Tongebilde hervortritt. Nichts Unschönes, Ungeschicktes stört, aber auch nichts Ungeahntes, Unmittelbarstes

überwältigt uns. Immer jedoch erhebt uns der Adel des Geistes und der Form, welcher Spohr allezeit als ebenso unveräußerliches Teil einwohnte wie seine stehende technische Manier. Spohr schrieb Opern für Kenner, und doch vermochten sich die bedeutendsten derselben dauernd auf der deutschen Bühne zu behaupten; zu Ehren nicht nur des Meisters, sondern auch dieser Bühne. Vor dem Erscheinen der „Jessonda" (1823) erließ Spohr einen Aufruf an die deutschen Tonsetzer, worin er sagt, der einseitige Beifall der Rossinischen Opern scheine jetzt gebrochen in Italien wie in Deutschland, die französische Oper liege danieder ohne frische Kräfte, es sei an der Zeit, daß sich die deutschen Meister wieder für das fast aufgegebene Theater regten. Er schilderte dann die Jämmerlichkeiten, mit denen der deutsche Musiker bei den deutschen Bühnen zu kämpfen habe, und gibt manch gute Lehre, wie solchem Unwesen die Spitze zu bieten sei. Er will aber nicht bloß mit dem Worte, sondern auch mit der That vorangehen und eben in der Jessonda den Versuch wagen, der aufs Glänzende und Spannende gewandten Schau- und Hörlust des Publikums, soweit sie im Rechte, auch Recht zu geben, ohne Abfall von dem höheren Beruf des echten Künstlers. Allein Jessonda blieb bei allem verdienten Erfolg eine Oper für Kenner, und unter den deutschen Opern gewann nur Webers „Freischütz" jenes Feld, auf welches Spohr hingedeutet hatte. Auch war Rossini noch nicht abgethan, er rüstete sich vielmehr zu neuen, tieferen Erfolgen, und die französische Opernbühne gewann in Auber einen

neuen Vorkämpfer und ungeahnte Siege. Als im Anfange der dreißiger Jahre Spohrs „Alchimist“ erschien, mußte sich dieses Werk schon fast mit der Rolle einer Litteraturoper begnügen, die mehr gelesen als gespielt, mehr im Klavierauszuge als durch die Bühnen verbreitet wird. Faust und Jessonda behaupteten sich trotzdem durch alle Wechsel des Geschmackes; der kleine Kreis ihrer Freunde wuchs mit den Jahren auch jenseit der deutschen Grenzen, und diese Werke voll hohen deutschen Geistes und feiner deutscher Kunst werden dem Altmeister der Romantiker dauernd jenen historischen Namen sichern, den er durch sein fruchtreiches Schaffen in fast allen Zweigen der Kunst freilich auch dann verdiente, wenn er nie eine Oper geschrieben hätte.

Webers patriotische Lieder machten nicht bloß durch die Kraft der Musik, sondern auch durch die Tendenz der Gedichte so tiefen Eindruck. Waren sie doch der letzte verhallende Nachklang jenes hohen deutschen Selbstgefühls, welches in den Befreiungskriegen begeisternd die ganze Seele unseres Volkes erfüllte. Sie bahnten dem Tondichter den Weg nationalen Erfolges. Als Weber 1821 seinen „Freischütz“ zum erstenmal in Berlin aufführte, waren die Hörer dem Sänger von „Leier und Schwert“ schon vorweg in Gunst und Liebe zugeneigt. Man erwartete ähnlichen deutschen Klang in der neuen Oper und täuschte sich nicht. Deutsches Wald- und Jägerleben, deutsche Volkslust, die Schauer der Volkssage, fromme Minne im Kampfe mit teuflischer Bosheit — das alles heimelte schon im Gedichte das deutsche Gemüt an. Der Frei-

schütz war keine Tendenzoper, aber er war aus der Stimmung des Volkes und der Zeit geschrieben. Weber erkannte diesen Wert des Stoffes sehr klar und hat es wiederholt ausgesprochen; er wußte, daß die Tage vorüber waren, wo die Musik allein für die Oper entschied. Gleich den Franzosen bot er schon in dieser Erkenntnis Trotz den Italienern. Er sprach das gewichtige Wort, daß der Tondichter mit verantwortlich sei für das Werk des Textdichters. „Glaubt ihr denn," fragte er, „daß ein ordentlicher Komponist sich ein Buch in die Hände stecken läßt wie ein Schuljunge den Apfel? Die neueste Zeit hat diese Verantwortung des Musikers für den Gesamtgehalt seiner Oper immer strenger gegriffen, und wir stehen auf dem Punkte, von dem universelleren deutschen Musiker als eine Pflicht zu fordern, daß er sich seinen Text selber mache."

Die plastische, frische, eigene, vielfarbige Musik Webers, verbunden mit dem zeitgemäßen, bühnenhaften Text wirkte, wie allbekannt, schlaghaft. Man nannte den Freischütz schon kurz nach seinem Erscheinen eine „Nationaloper"; der unüberwindliche Rossini schien nun doch von einem Deutschen besiegt, und selbst der Glanz des europäischen Erfolges strahlte in die Wette mit den Triumphen des Italieners. Vor- und nachher hat keine deutsche Oper so durchgreifende und augenblickliche Gunst gewonnen. Weber, der noch kurz vorher (1820) seinen „Abu Hassan" im Klavierauszug mußte erscheinen lassen, weil man ihn nirgends aufführte, war jetzt ein Fürst in der Bühnenwelt; er konnte seine nächste Oper, die „Euryanthe", für Wien

und den „Oberon“ gleich für London schreiben. Doch nicht bloß äußerlich, auch nach innen, Geschmack und Urteil der Kenner wie der Masse umkehrend, wirkte der Zauber des Erfolgs. Noch kurz vor dem Erscheinen des „Freischütz“ hatte man Webers frühere Bühnenversuche allzu absonderlich in ihrer Eigenart gefunden, namentlich warf man der „Silvana“ (gleichfalls als Litteraturoper gedruckt, weil sie nicht Bühnenoper werden konnte) Ungleichheit des Stiles vor und gar zu bizarre Sprünge der Phantasie. Nun ist dieses Jugendwerk freilich insofern ungleichartig, als der Komponist noch halb in dem überlieferten Muster älterer Meister festsitzt, halb nach eigenen neuen Formen ringt. Aber gerade dadurch sind die Sprünge und Flüge der Phantasie gar viel gefesselter und zahmer als in dem allerdings Weberisch einheitlicheren Freischütz. Man wird in der Silvana keine Züge finden, die auch nur entfernt an allerlei wirklich absonderliche Manier in der Wolfsschlucht oder an das doch wohl etwas abgeschmackt humoristische Lied vom Traum der „sel'gen Base“ reichen. Was man eben nach dem Freischütz als Webersche Originalität bewunderte, das hatte man vorher als Webersche Bizarrerie verdammt. Bei künstlerischen wie bei politischen Revolutionen entscheidet der Erfolg hier das sittliche, dort das ästhetische Recht des Beginnens. Dem politischen Empörer steht der Vaterlandsbefreier im Gesicht und der Treubrecher und Landesverräter auf dem Rücken geschrieben, und der künstlerische Empörer trägt hinten die Aufschrift des Manieristen und vorn des bahn-

brechenden Genius. Darum dürfen sich beide um keinen Preis zur Flucht wenden, sondern müssen immer Front machen nach vorn.

Nach dem unerhörten Sieg des „Freischütz" glaubte alle Welt, Weber werde nun fort und fort solche romantische Volksopern schreiben. Allein dann hätte er nicht der unruhige, stets nach Neuem und Höherem vorwärts drängende Geist, er hätte ein italienischer Opernschreiber sein müssen und nicht ein echter gebildeter deutscher Musiker. Ihm war es nicht ums Wiederholen und Ausbeuten des alten Sieges zu thun, sondern um neue Siege auf neuer Bahn. Statt sich bei dem glücklich gefundenen Musterstücke festzusetzen, suchte er vielmehr ein neues Ideal. Das spricht er selber sehr klar in seinen Briefen aus, mit dem vollen Bewußtsein der schwierigen Lage, worein ihn der große Erfolg versetzt hatte. Ich glaube, dieser Zug im Charakter unseres Meisters ist besonders hoch zu ehren. Schon in der „Preciosa", die dem „Freischütz" voranging, hatte er durch eine ähnliche lose und bunte Stimmungs- und Charaktermalerei so Tüchtiges, Neues und Wirksames erreicht, und „Preciosa" war, schon als Erstling dieser Art, sein Lieblingskind; nun kam vollends gar der „Freischütz", voll gestaltend, was in dem musikdurchwobenen Schauspiel nur angedeutet war, und brachte dem Meister Ehre und Freude die Fülle. Trotz alledem griff er zu einem neuen Versuch, augenscheinlich mit dem Gedanken, das, was in der erfolggekrönten Oper noch Mangel und Lücke war, nunmehr zum stärksten Teil des neuen Werkes herauszubilden.

Denn für den wahrhaft schöpferischen Mann ist nicht die Selbsterkenntnis seiner Stärke, sondern seiner Schwäche der schärfste Stachel des Fortschrittes. Nun litt der „Freischütz" vor allem an zu geringem Gleichmaß und am Mangel stetig aufsteigenden Ganges der Dramatik, er war eine Oper voll farbenkräftiger, aber lose verbundener, genrehafter Charakterbilder, und eben darum fürs große Publikum so äußerst bequem und gefällig. In der bunten Scenenfolge erinnerte er an die Richtung, welche Mozart mit der „Zauberflöte" und dem „Don Juan" eingeschlagen; allein der romantische Weber hatte nicht so leicht die einigende Gesamtstimmung finden können, welche des klassischen Mozart eigenstes Geheimnis war und geblieben ist. Dieser Weise gegenüber stand Gluck, dessen Opern von vornherein auf den einheitlichsten, folgerechtesten, von keiner noch so anmutigen Episode seitab geführten Gang der musikalischen Handlung angelegt sind. Wollte Weber wirklich seine Mängel in Vorzüge verwandeln, so mußte er den Blick nunmehr streng auf das Ideal Glucks richten. Er versuchte es. „Euryanthe" sollte eine Oper des hohen und strengen Stiles werden, dabei aber freilich doch eine Webersche, eine romantische Oper sein. Schon im Textbuch mußte der glückliche Ausgang, der ursprünglich die Handlung beschloß, auf das Andringen des Komponisten sich in einen tragischen verwandeln; denn Weber wußte sehr wohl, daß auch in der Musik nur die Tragödie dem höchsten Stil entspricht. Indem er selber sagte: „Euryanthe" könne so wenig ein Zugstück werden als Don Carlos

oder Iphigenie, bekundet er klar, auf welche Gattung der Dramatik nunmehr sein Streben zielte. Schon in der Kantate „Kampf und Sieg“ (1815), die überhaupt ein Wegweiser der nachfolgenden dramatischen Laufbahn Webers ist, hatte er die gangbaren Formen mit Willen vermieden, die Arie dem Ensemble und den Chören, den rein musikalischen Aufbau dem freien poetischen Tongemälde geopfert. So sollte auch in der „Euryanthe“ das Einzelwerk dem Ganzen, die absolute Schönheit der Tongebilde dem dramatischen Gedankengange untergeordnet werden, symphonische Kraft der Massen in Beethovens Art sollte Gluckscher Schärfe und Großheit der Charakteristik die Hand reichen, ohne daß der Autor dabei den Glanz und das subjektive Feuer der modern romantischen Schreibart irgend zu verschmähen gedachte. Allein für eine so gewaltige Aufgabe fehlte unserem Weber die Klarheit und eherne Stetigkeit Glucks und der sichere plastische Griff Beethovens. Euryanthe war voll neuer, großer dramatischer Züge, formell viel einheitlicher als der „Freischütz“, im Geiste und in der Wirkung aber dennoch ohne Vergleich verwirrter und fragmentarischer. Sie deutet bereits prophetisch auf Richard Wagner. Die Sänger und Sängerinnen, jene durch Rossini verzogenen Kritiker der Bretter, nannten die Euryanthe mit stehendem Theaterwitz die Ennuyante, weil sie dem Handwerk so wenig „dankbare“ Rollen bot; echte Künstlerinnen haben freilich gezeigt, wie dankbar auch die Euryanthe sein kann. Das Publikum nahm das kühne Werk mit jener Achtung auf, welche bei der

Bühne gewöhnlich nach Jahr und Tag Vergessenheit erzeugt. Allein ein universeller deutscher Musiker wie Weber lebt in seinen Gesamtwerken, und unter diesen wird Euryanthe wahrlich als ehrenvolle und notwendige Urkunde für das ganze Streben und Wirken unseres Meisters nicht vergessen werden. Wenn Weber, neben Spohr der glänzende Realist, irgend ein Werk im lauteren Ringen nach dem höchsten Ideale schrieb, eine Oper um Gottes willen, dann ist es diese. Die Stelle des Textes, welche er musikalisch so ergreifend faßte: „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'!" klang ihm schon beim Beginn der Arbeit, wie er sagt, im Geiste, sie klang in der Ouverture, sie klang und begeisterte ihn durchs ganze Tongedicht und ward ihm ein Wahlspruch während des großen heißen Tagewerks. Sie zeichnet auch uns den Zug des Meisters zum höchsten Ideale, der ihn unmittelbar nach dem glänzendsten Erfolge ergriff, wo tausend andere nur nach dem Götzen des Erfolges geopfert haben würden.

Es sind drei Hauptstoffe der Romantik, welche Weber in seinen drei Hauptopern musikalisch durchbildete: die deutsche Volkssage im „Freischütz", die Rittergeschichte in der „Euryanthe" und das Märchen im „Oberon". Diese letzte Oper greift mit veränderten Farbentönen wieder zurück zur Situationsmalerei des „Freischütz"; einzelne Nummern zeigen den in der „Euryanthe" gewonnenen Fortschritt, das Ganze aber verkündet keine wesentlich neue Entwickelung des Dramatikers. Minder zart, weich und traumhaft, minder märchenhaft wie Spohrs Märchenoper, überragt sie

dieselbe an frischem Pulsschlag, an Kraft und Feuer. Und nicht der kränklich sentimentale Walzer Reissigers, welchen man als „Webers letzten Gedanken" untergeschoben und neuerdings sogar wieder als solchen in der Gesamtausgabe seiner Klavierwerke abgedruckt hat, sondern dieses reiche, lebenswarme Werk ist in der That würdig, „Webers letzter Gedanke" gewesen zu sein. Es bezeugt uns, was Weber noch hätte schaffen können, hätte die Ausdauer des Körpers der jugendlichen Lebensfrische des Geistes gleichgestanden.

Das Traurige solch eines verfrühten Todes ward von der deutschen Nation tief empfunden, die den dahingeschiedenen Meister ehrte wie selten einen Musiker. Dem Ueberschwang der Begeisterung für den Verstorbenen folgte dann freilich nach wenigen Jahren der natürliche Rückschlag. Bei einem so feurig strebenden und eben darum so wenig abgeschlossenen und zur klassischen Selbstgewißheit durchgedrungenen Geiste wird die verneinende Kritik immer leichtes Spiel haben. Aber Webers große Gaben und sein begeistertes Streben stehen dennoch allezeit in Ehren verzeichnet im Buche der deutschen Kunstgeschichte.

Zwanzig Jahre sind eine Spanne Zeit; wenn man aber alle die Versuche zusammenzählt, welche von 1815—1835 mit der deutschen Oper angestellt wurden, dann sollte man meinen, zwanzig Jahre seien eine Ewigkeit. Fast jeder halbwegs namhafte Komponist schrieb damals etliche Opern; die schüchternsten und ärmsten (eine Oper kostet dem deutschen Meister

in der Regel mehr, als sie einträgt) probierten es wenigstens ein einziges Mal. Manche Hofkapellmeister waren noch von Amts wegen verpflichtet, jeden Winter eine neue Oper zu liefern, so daß ihre Berufsarbeit kontraktlich halb auf Tagelohn, halb auf Stücklohn gewertet erschien. Die Geschichte der hundertfältigen erfolglosen dramatischen Versuche so vieler guter und schlechter deutscher Meister in dieser theaterwütigen Zeit ist eine wahre Jammergeschichte und doch birgt sie gar manchen das deutsche Künstlertum ehrenden Zug.

Werfen wir einen ordnenden Blick in das Chaos der verlorenen, vergessenen und doch kunstgeschichtlich nicht gleichgültigen Opern jener Tage.

Zuerst begegnet uns die langsam absterbende Gruppe von Spätlingen der alten Wiener Tonschule und jener verwelschten Deutschen, die in Italien und für Italien italienisch schrieben. Weigl, der den zarten, idyllisch gemütlichen Ton in Mozarts und Salieris Formen zu legen wußte, dabei an dramatischem Accent und echtem Vokalsatz die meisten Jünger seines Taufpaten Haydn überragend, — Joseph Weigl setzte im Beginne unseres Zeitabschnittes noch italienische Opern für Mailand, ja selbst der bejahrte Winter trat 1818 noch einmal in Italien mit einem „Maometto“ auf. Die Werke dieser älteren Meister und ihrer Genossen standen noch fest auf den deutschen Bühnen und bezeichnen bis zu den zwanziger Jahren immerhin noch einen lebendigen Zweig unserer musikalischen Dramatik neben und trotz der romantischen Schule.

Die jüngeren Deutsch-Italiener, welche, wie da-

mals Meyerbeer, Stuntz u. a., nach Italien zogen, versuchten ihr Glück mit Repertoireopern, nach der Schablone und dem Bedürfnis der italienischen Bühne eingerichtet; sie dachten und schrieben geflissentlich in einer fremden Tonsprache, aber doch mit anderem Accent als ihre Vorgänger Simon Mayr, Weigl, Winter u. a. Sie wollten den Geist einer noch ziemlich blassen deutschen Romantik in Rossinische Formen hauchen, hielten dabei aber an dem alten Glauben, daß nur Italien die wahre Heimat der Oper, daß man nur mit italienischer Musik die europäische Bühne erobern könne. In der That hat sich das deutsche Theater trotz Keiser und Gluck spät genug der italienischen Vormundschaft entledigt. Zuerst standen wir in der geistlichen Musik auf eigenen Beinen, dann in der Instrumentalmusik und zu allerletzt in der Oper. Jene Männer, welche im 19. Jahrhundert noch die Abhängigkeit der deutschen Oper von der italienischen zu verewigen suchten, ernteten trotz augenblicklicher Erfolge weder bei den Italienern noch bei den Deutschen dauernden Ruhm. Dennoch fanden sie vereinzelte Nachfolger bis gegen unsere Zeit. Noch in den dreißiger Jahren sehen wir einen Schüler Hummels und Webers, Julius Benedict, in Italien nach Rossinis und Bellinis Muster Opern setzen, und noch ein Jahrzehnt später begegnet uns gar ein Schüler Bernhard Kleins, Otto Nicolai, der fürs deutsche Repertoire italienische Opern verfaßt, als deren letzter, mit nicht ganz unverdienter Gunst gelohnter Spätling wohl seine „Weiber von Windsor" gelten können.

Wie aber im Anfang unserer Periode noch viele deutsche Opernwerke für Italien geschrieben wurden, so finden wir andererseits nicht wenige Männer von fremder musikalischer Zunge in Deutschland für die deutsche Bühne thätig. Spontini in Berlin wandte sich in der Friedenszeit zur Pomp- und Ballettoper, die allerdings noch nahe zusammenhing mit seinen theatralisch-heroischen Werken aus den Napoleonischen Kriegstagen. Allein obgleich die Berliner Polizei (1821) den Zeitungen einschärfte, keinen Tadel über Spontinis „Olympia" abzudrucken, so erkannte die unabhängige Kritik doch überall das Sinken der schöpferischen Kraft des Meisters, beim Wettstreite des „Freischütz" mit der „Olympia" entschied die Nation für das rein deutsche Werk, und Spontini galt schon in jener Zeit als der ehrwürdige Meister einer vergangenen Periode, nicht als ein Bahnbrecher der gegenwärtigen. Ein weit echterer Italiener als der von deutschem und französischem Einfluß berührte Spontini blieb Morlacchi in Dresden, ein Mann der älteren, vorrossinischen Schule, mit allerlei feiner Kunst gerüstet, doch nicht eben sonderlich tiefen und eigenen Geistes. Obgleich seine Opern noch weit in unseren Zeitabschnitt hereinragen, so gewannen sie doch nur örtlichen Boden; sie standen und fielen in Deutschland mit den letzten italienischen Hofbühnen. Ein Franzose endlich, der französische, deutsche und italienische Schule eklektisch verband, war Chelard in München. Sein „Macbeth", ursprünglich für Paris geschrieben (1827), schlug später erst in München durch und ward — aber

auch nur hier — auf längere Zeit Repertoireoper. Nur wenig älter als die „Stumme von Portici", ist sie eine Vorläuferin des bunten, grellen, neuromantischen Stiles, düstere Schauerbilder mit süßen Modeweisen zum hebenden Gegensatz aneinander reihend, ungleich und einheitlos bei merkwürdig wirksamen Einzelstücken. Ihr glänzender Erfolg in München war durch die vortreffliche Gesamtaufführung und die Bravour der Hauptdarsteller bedingt. Mit den letzteren verschwand auch die Oper, die eben wesentlich nur München gehörte, wie Morlacchis Opern Dresden, wie Spontinis Spätwerke Berlin.

Unter den reindeutschen Opernkomponisten stehen voran mehrere höchst geachtete Meister, die an Reinheit des Kunstideales, an Tüchtigkeit der Schule und an Breite der Bildung die meisten gleichzeitigen Italiener und Franzosen weit überragten. Und trotzdem rangen sie vergebens nach einem Platz im Repertoire der Bühne, den damals mancher flache Sudler wie im Schlafe gewann. Wenn gründliche, ehrliche, durchgebildete Kunst die deutsche Oper auch in schlimmer Zeit auszeichnete, dann sind es gerade die bescheideneren, erfolgloseren Tondichter *neben* den großen Genien, welche den Beweis liefern, wie allgemein und deutsch ein solches Streben war. Ein Italiener würde freilich sagen, just weil diese Männer so gar gründlich, ehrlich, durchgebildet und deutsch schrieben, konnten sie keinen Erfolg auf den leichtgefugten Brettern gewinnen. Neuerdings hat man solche gutgemeinte, gutgearbeitete, im einzelnen wirksame, im ganzen wirkungs-

lose Musik „Kapellmeistermusik" genannt, eine Musik, wie sie der „vollkommene Kapellmeister" von Amts wegen schreiben kann und soll — und vom dramatisch schöpferischen Genius handelt bekanntlich kein Paragraph im Patente des Kapellmeisters. Die besten dieser Kapellmeisteropern verbreiteten sich im Klavierauszuge als würdige Werke des Studiums und der Hausmusik, nahe verwandt, wie ich schon mehrfach bemerkte, den bloß fürs Lesen gedichteten modernen Litteraturdramen. Spohr, obgleich ein berufener Dramatiker, steht schon mit einem Fuße in dem Kreise der Litteraturoper, und gar manches, was ich oben von ihm sagte, gilt auch mehr oder minder von den nachgenannten Meistern.

Hier sei vor allen Johann Friedrich Fesca in Ehren gedacht, des Komponisten der „Cantemire" (1819), einer durch das Vorbild des „Fidelio" angeregten, an hoher Einzelschönheit reichen Tondichtung. Fesca gelangte auf ganz ähnlichem Wege zur Oper wie Spohr. Ursprünglich Violinspieler, wandte er sich zum Quartett- und Symphoniesatze und gründete sich durch seine feinen, geistvollen Streichquartette einen Namen in der Geschichte unserer Kammermusik. Neben solchen Werken stand die Kirchenmusik, wobei ihm die Kunstübung zugleich zur persönlichen Erbauung ward und seine „Psalmen" zu Markzeichen seiner Lebensschicksale, — dann das Lied, und erst durch diesen weiten Kreis der ernstesten Aufgaben drang er zur Oper. Allein wie Fesca durch den Konzertsaal zum Theater eingegangen war, so behauptete sich seine

„Cantemire“ in einzelnen Nummern auch länger im Konzert als auf der Bühne. Wäre dem früh verstorbenen Künstler ein breiteres dramatisches Wirken vergönnt gewesen, so würden wir auch ihn, einen geborenen Magdeburger, zu den vorgedachten Norddeutschen zählen müssen, die seit Beethoven so entschieden gegen das italienische Prinzip in der Oper Front machten. Einen ähnlich ehrenvollen und dennoch rasch verwehten Erfolg hatte Ferdinand Ries, der Schüler Beethovens, mit seiner „Räuberbraut“; auch Hummel, der treffliche Klaviermeister, versuchte sich von der Kammermusik zur Oper zu wenden, ohne daß man ihm für seine zweimal bearbeitete „Mathilde von Guise“ sonderlich Dank gewußt hätte. Franz Danzi, der lehrhaft anregende, vielschreibende und doch im Grunde unproduktive Musiker, konnte mit seinen Opern ebensowenig Wurzel fassen; Reissiger, der geschmeidige Eklektiker, welcher fast keinen Zweig der Tonkunst anzufassen versäumte, gewann mit seiner anfangs beifallgekrönten romantischen „Felsenmühle“ doch nicht weiteren Bestand, als daß die Ouverture ein bis auf diesen Tag gangbares Konzertstück blieb; Wolfram, Bürgermeister zu Töplitz und beinahe Nachfolger Webers als Dresdener Hofkapellmeister, ein Mozartianer unter den Romantikern, fand nur sehr zerstreut und örtlich Eingang mit seinen zahlreichen Opern, die gleich dem Namen des Komponisten jetzt schon ganz vergessen sind. Mit ähnlichem Geschick rang in unserer Periode auch noch Konradin Kreutzer; die vielen Opern, welche er bis 1834 schrieb,

verhallten durchweg als Kapellmeistermusik, und erst in jenem Jahre gelang es ihm, mit der lyrischen Melodienfülle seines „Nachtlagers" diesen Bann, aber auch nur ein einziges Mal, zu durchbrechen.

Das Theater war das höchste Ziel musikalischen Ehrgeizes in einer Zeit, wo die höhere Konzert- und Kammermusik fast ganz in Virtuosenkunst und Dilettantenspielerei aufgelöst wurde, und die Kirchenmusik kaum erst neuer und tiefer aus langem Verfall zu erstehen begann. Kein Wunder also, daß sich fast alle begabteren Meister zur Bühne drängten, ungeschreckt durch die Fußstapfen so vieler Genossen, die ihren Ruhm in diese Löwenhöhle hinein- und nicht wieder herausgetragen hatten. Zwei der merkwürdigsten Beispiele dieses allgemeinen Zuges sind Bernhard Klein, der Kirchenkomponist, und Ignaz Franz von Mosel, der Aesthetiker.

Bernhard Klein, der, durch Thibaut angeregt, an den Musikschätzen der großen alten Italiener Schule gemacht hatte und die vergessenen Accorde Palestrinas in der protestantischen Motette wieder ertönen ließ, schrieb eine Oper „Dido", im Gluckschen Stile. Daß eine Oper von Klein in den Blütetagen Rossinis das deutsche Theaterpublikum nicht fesseln konnte, versteht sich von selber. Dennoch war sie ein vorwärts deutendes Zeichen der Zeit. Mosel, der glühende Verehrer Glucks, wagte es gleichfalls in noch früheren Tagen (1816), wo Gluck von den meisten Stimmführern selbst der deutschen Kritik geradezu als ein Ketzer verdammt wurde, eine Oper „Cyrus und Astyages"

nach Glucks Vorbilde auszuarbeiten. Welche Stoffe für diese romantische Zeit, eine „Dido“ und ein „Cyrus“! Dennoch soll „Cyrus“ auf der Bühne die kleine Gemeinde der Kenner nachhaltig begeistert haben. Derselbe Mosel hatte während des Wiener Kongresses, wo einerseits „Tankred“ florierte, andererseits Spohr Rode besiegte und den „Faust“ schrieb, Händels gewaltige Oratorientragödie „Samson“ neu instrumentiert und zum Schmucke eines Hoffestes vor den versammelten hohen Herrschaften aufgeführt! Welche Gegensätze deutschen und welschen Strebens drängen sich für unsere Kunst in jenen denkwürdigen Tagen auf engstem Raum zusammen, und wie wenig begreift man diese Zeit der Restauration, wenn man sie bloß als die Periode Rossinis und Webers faßt! Es lag noch ganz andere Saat in ihr geborgen, obgleich dieselbe zum Teil vorerst nur „getrocknet aufkeimt“. Verständlicher als Bernhard Klein und Mosel klang dem großen Publikum freilich die flache süße Liederspielerei des „königl. preußischen Hofkomponisteurs“ Karl Blum, eines ebenso rasch und hell aufflackernden als wieder erlöschenden Lichtleins am damaligen Opernhimmel. Sehr artig bemerkt ein gleichzeitiger Beurteiler über Blum, „er habe zwar eigentlich keinen Stil, aber desto mehr Gefühl“. „Dabei kann es nun freilich kommen, daß er die strenge Schule verletzt, die Originalität vernachlässigt; allein was thut's? Er will nur für ‚mitfühlende Herzen‘ komponiert haben, und diesen hat er dann gewiß auch ein inniges Seelenvergnügen verschafft.“

Lassen wir diese mitfühlenden Herzen bei ihrem innigen Seelenvergnügen, um noch einen Blick auf ernstere und echtere Meister zu werfen. Andreas Romberg, der gediegene Symphoniker und Quartettschreiber, hatte in einer früheren Periode mit seinen Opern keinen besonderen Wurf gethan; da er nun die Dramatik auf dem ihm fremden Boden der Bühne nicht festhalten konnte, so suchte er sie in seinem eigenen Reiche, im Konzert, zu fassen und schuf Schillers „Glocke", die „Macht des Gesanges", die „Kindsmörderin" und Kosegartens „Harmonie der Sphären" zu dramatisierenden Kantaten um, Zwitterwerke voll anziehender Einzelheiten, die teilweise wenigstens ihrer Entstehungszeit nach, mehr noch durch ihre Einflüsse in unseren Abschnitt ragen. Hatte doch Bernhard Anselm Weber, der den „Gang nach dem Eisenhammer" als Konzertmelodram komponierte, vordem sogar eine Oper, „Krieg um Liebe", eigens fürs Konzert geschrieben! Andererseits ist hier auch der Versuch des Fürsten Radziwill zu nennen, der sich bei der Musik zu Goethes „Faust" keineswegs beschränkte, seine Töne da einzuflechten, wo der Dichter den musikalischen Schmuck als erwünscht oder notwendig angedeutet hat, sondern ganze Scenen frischweg in Musik setzte und die Tragödie in eine halbe Oper verwandelte, so daß man sie noch neuerdings zugleich auf die Bühne brachte, mit doppeltem Personal, einer Sängerin Gretchen und einer Schauspielerin Gretchen! Dies sind lauter merkwürdige Urkunden des damaligen rastlosen Ringens der deutschen Musiker, jedmögliches

dramatische Problem zu lösen und alle Breiten und Tiefen ihrer Kunst mit dramatischem Geiste zu erfüllen, meist erfolglose Versuche und dennoch der späteren Entwickelung unverloren.

Ich könnte zu den vorgedachten Meistern noch ein gutes Dutzend fügen, die alle mit mehr oder minder eigenartigem Probestück in unserer Periode sich auf die Bühne wagten und in kleinen Zügen bestätigen, was ich im Eingange über das unterscheidende Merkmal deutschen Opernwesens gesagt habe. Auch die Doppelart der Spohrschen und Weberschen Richtung ließe sich bei ihnen wie bei vielen der Vorerwähnten aufspüren, und es fiele dadurch noch manches schärfere Licht auf jene Hauptmeister selbst zurück. Denn überall erläutert kunstgeschichtlich der kleinere Meister den größeren. Ich beschränke mich jedoch, abschließend und in die Gegenwart herüberdeutend, auf die Charakterskizze nur noch eines Opernkomponisten, der als nächster und treuester Schüler Webers zu dessen Bild manche ergänzende Linie fügt. Es ist Heinrich Marschner.

Wie der Künstlergang Fescas fast Zug um Zug an Spohr gemahnt, so Marschners an Weber. Eine tiefere Schulbildung, die so wenig älteren Musikern vergönnt war, bereitete auch ihn zum Künstler vor und erst als Student vertauschte er die Rechtswissenschaft mit der Tonkunst. Gleich Weber lag ihm die Symphonie und die strengere Kammermusik ziemlich seitab, dagegen ward ihm der konzert- und salonmäßige Klaviersatz und das Lied Vorstudie und Ergänzung zur Oper. Diese aber war und blieb allezeit Hauptziel

seines Schaffens. Den ersten dramatischen Versuch des fünfundzwanzigjährigen jungen Mannes, die Oper „Heinrich IV." (1820), führte Weber mit einem wohlwollenden Vorworte ein und gab zugleich einige biographische Notizen des Kunstjüngers. (Schon etliche Jahre früher hatte Marschner im Feuereifer seines dramatischen Talents das Textbuch des Mozartschen Titus komponiert, weil er kein neues Libretto finden konnte.) In der neueren deutschen Oper geht fast jeder bessere Komponist so eigensinnig seinen besonderen Weg, daß wir Schülergruppen, reine Nachahmer im Sinne der Italiener, kaum aufzuweisen haben. Spohr zog in jedem anderen Zweige der Kunst eher Schüler nach sich als in der Oper. Weber allein bildete als Dramatiker einen Schülerkreis, und Marschner war sein echtester Schüler. Seine drei bedeutendsten Werke, die nicht bloß Kapellmeistermusik sind, sondern auf der deutschen und englischen Bühne dauernd das Bürgerrecht gewannen, der „Vampyr", „Templer und Jüdin" und „Hans Heiling", folgten schon in ihren der Volkssage und der Rittergeschichte entliehenen Texten der Weberschen Ueberlieferung. Auch die musikalischen Formen Marschners erinnern durchaus an Weber und zwar mehr an den Weber des „Freischütz" und „Oberon" als der „Euryanthe". Die zum hebenden Kontrast hart aneinander gereihten Arien, Scenen und Lieder, die grellen Gegensätze des Humoristischen und Schauervollen, der feurige Schwung dramatischen Ausdruckes, dem nicht selten die klare musikalische Architektonik geopfert wird, — das alles sind Kennzeichen der Weber-

schen Schule. Nur zeigt der Nachbildner natürlich die Schwächen dieser Schule klarer als der ursprüngliche Meister. So sind auch die Instrumentaleffekte Webers bei Marschner zu noch größerer Wucht fortgebildet; obgleich Weber hier als ein Verschwender erscheint neben Gluck und Mozart, so ist er doch ein sparsamer Haushalter neben Marschner. Die Manier, die bei den alten Wiener Meistern in der Form steigender Nüchternheit hereinbrach, gestaltete sich bei den Romantikern umgekehrt zu stets wachsendem Ueberschwange. Ein Kraftwort schlägt das andere tot. Der Dramatiker Weber war in diesem Punkte weiser als der Dramatiker Spohr, allein er hat seine Weisheit mit ins Grab genommen.

Den reinsten und eigensten Genuß bieten Marschners Opern im dramatisch energischen und doch volkstümlichen Liederton und in den humoristischen Episoden. „Bruder Tuck" im „Templer" erweckte sogar die Meinung, Marschner sei im Humor noch kraftvoller und eigener als selbst Weber, und sicher ging er hier am selbständigsten seinen Weg. Man erwartete daher, daß er der Schöpfer der komisch-romantischen Oper werde, und er schrieb auch eine solche, „des Falkners Braut" (1831). Allein obgleich sie komisch und romantisch war und mit Ehren aufgenommen wurde, so verschwand sie doch viel rascher wieder als des Meisters aus Ernst und Humor gemischte Werke, und die erwartete „komisch-romantische Oper" war eben doch nicht geschaffen. Sie sollte überhaupt nicht geschaffen werden und zwar aus Gründen, die in

dem Wesen der romantischen Schule liegen. Der ganze Ton der deutschen romantischen Musik ist viel zu accentvoll und zu reflektiert, als daß er von dem leichten Gewebe eines reinen Lustspielstoffes getragen werden könnte. Selbst Webers Komik wirkt zumeist als Episode und durch den Gegensatz. Mit ihrer Schwere würde sie in einer ausgeführten komischen Oper ganz gewiß den Text erdrückt haben. Die deutschen Romantiker besaßen vielerlei Kunst für jedweden Stimmungsausdruck, nur für eine Stimmung mangelt ihnen die Sprache: sie konnten nicht *rein lustig* sein, sie fanden nicht den leichten Pulsschlag kindlicher, wolkenloser Tanzes- und Sangesheiterkeit. In ihrer Pflege des deutschen Volksliedes suchten sie viel seltener dessen heitere als die sentimentale und pathetische Natur herauszubilden und fanden darum auch an den schwermütigen nordischen, romanischen und slavischen Liedern so großes Gefallen. Sie flohen das Nächstliegende, und gerade die Heiterkeit schlechtweg lag ihnen in den schlichten Rhythmen und Weisen der eben erst überwundenen und doch in diesem Punkte niemals wieder erreichten Haydn-Mozartschen Schule viel zu nahe. Ich habe weiter unten am Schlusse des Aufsatzes über Webers Klaviermusik diese Thatsache an einem besonderen Beispiel genauer dargethan. Die gangbarste Komik unserer romantischen Tonsetzer ruht darin, daß sie sich zu einem ironischen Texte eine vollkommen ernsthafte, ja überpathetische Musik setzen; durch diesen inneren Widerspruch wird dann allerdings die komische Kraft der Ironie in den Worten bedeutend gesteigert;

allein das Mittel ist so derb, daß es sich gar rasch abnützt und unter plumper Hand sofort in widerwärtige Uebertreibung umschlägt. Da Witz und Komik in der Tonkunst — auch in der instrumentalen — vorab durch Parallelen, spottende Nachahmungen, durch schroffe Gegensätze und Widersprüche in den Accenten, Melodien und Modulationen erzeugt wird, durch Widersprüche, die so überraschend sind, daß sie uns gleichsam eine Ohrfeige geben, über deren gutes Recht wir nachgehends lachen müssen, — so hatte die Komik der Romantiker schon darum schweren Stand, weil die ganze romantische Musik in Gegensätzen lebt und webt, die uns auch im Ernste fortwährend Ohrfeigen geben. Es fehlt die simple, matte Silberfassung hausbackener arglosser Naivetät, in welcher allein die Brillanten des Haydnschen Humors erst recht prächtig blitzen und farbenspielen. Hier hatte der Franzose Auber einen großen Vorsprung vor seinen wuchtigeren deutschen Genossen; er trällert harmlose Weisen, um plötzlich die ausgesuchtesten komischen Widersprüche und Gegensätze, und nun freilich mit gedoppelter Kraft, aus denselben hervorspringen zu lassen. Zur komischen Oper gehören darum vor allem leicht bewegliche Talente wie Dittersdorf, Cimarosa, Rossini, Auber, und unsere deutschen Romantiker waren das gerade Widerspiel dieser Leute. Selbst der sonst so flink dahingleitende Lortzing brach ein Bein, als er sich im „Waffenschmied“ und der „Undine“ auf das Eis der „komisch-romantischen“ Oper wagte. Es ging in der Musik wie in der Poesie: die modern romantischen

Dichter wußten zwar Komik, Ironie und Humor in der Lehre gar hoch zu werten, staffierten auch ihre Werke hie und da mit ergötzlichen humoristischen und witzigen Kreuz- und Querstrichen aus, aber ein volles und ganzes Lustspiel wie weiland die Perückenmänner Molière und Holberg hat doch kein einziger fertig gebracht.

Es gibt ästhetische Begriffe, welche sich nicht in einem allgemeinen Satze bestimmen lassen, sondern nur durch eine Kette kunstgeschichtlicher Analysen. Dahin gehört der vieldeutige Begriff der Romantik. Ich habe im Gange dieser Abhandlung dasjenige, was man in einer engen Periode und bei einem einzelnen Kunstzweig für romantisch ansah, herauszufinden gesucht, allein selbst in so knappen Grenzen steuern Italiener, Franzosen und Deutsche die buntesten Gaben in die dehnsame Tasche der Romantik. Man sammelt sich daher wohl gerne noch einmal zu einer gedrängten Rundschau auf so viele Einzelzüge. Diese gibt sich aber von selbst in dem Charakterbilde eines vielbelobten und vielgetadelten Mannes, den Hektor Berlioz schon vor fünfundzwanzig Jahren eine „musikalische Encyklopädie" genannt hat, was man eben auch wieder als Lob und Tadel nehmen kann, wie man will. Der Mann ist Jakob Meyer Beer oder, wie man jetzt vornehmer zu schreiben pflegt, Giacomo Meyerbeer.

Die Breite der musikalischen und allgemeinen Bildung erschien uns oben als ein besonderes Merkmal

des deutschen Opernkomponisten, und daraus quellend das Streben, alle Elemente der Oper gleichberechtigt durchzubilden und, unabhängig von dem bloßen augenblicklichen Bedarf der Bühnendirektoren oder nationalem Herkommen, die höchsten, absoluten Ideale der Dramatik selbständig zu erfassen. Wir sahen, wie sich dabei allerdings die Kräfte in zahllosen Versuchen zersplitterten, die nur selten von innerem, noch seltener von äußerem Erfolge begleitet waren. Allein wenn wir auch wenig Sieg und viel Niederlage ernteten, die Ehre und Würde deutscher Kunst ward dennoch glänzend behauptet.

Prägen wir uns diese Sätze fest in den Sinn und blicken wir, derselben eingedenk, auf Meyerbeer.

Er war reicher und gebildeter Leute Kind, der Sohn eines jüdischen Berliner Bankiers, der Bruder eines gelehrten Astronomen und eines verheißungsvollen, früh verstorbenen Dichters. Die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts kennt keinen berühmten Musiker jüdischen Stammes, während im 19. eine sehr starke Gruppe plötzlich auftritt; ich brauche neben Meyerbeer nur Mendelssohn, Moscheles, H. Herz, Halévy, Ferdinand Hiller, J. Rosenhain zu nennen. Die Stammesherkunft, welche diesen Künstlern vor hundert Jahren ein Fluch gewesen wäre, ward ihnen jetzt eher ein Vorteil. Sie fanden unter sich und unter noch weit mehr ausübenden jüdischen Musikern schon Stütze genug, und die liberalen Tendenzen der zwanziger und dreißiger Jahre förderten die neue große Rolle, welche mit einemmal so viele Juden in der Litteratur und

Musik spielten, als einen Sieg frei menschlicher Gesittung. Dabei wußten sich die meisten dieser Männer vortrefflich selber zu helfen und künstlerisch und litterarisch ebensogut zu berechnen als materiell zu rechnen. Kein neuerer und gewiß auch kein älterer großer Komponist erfreute sich nach außen einer so unabhängigen, geförderten Laufbahn wie Meyerbeer und Mendelssohn.

Was in der Kunst irgend erlernbar ist, das ward dem jungen Meyerbeer von den besten Musikern gelehrt. Lauska und Clementi unterrichteten ihn im Klavierspiel, Zelter im Generalbaß, Bernhard Anselm Weber und Abt Vogler in der Komposition, K. M. von Weber war sein Studiengenosse, und die Korrektur einer Schülerarbeit Meyerbeers ward von dem berühmten Vogler so sorgsam vorgenommen, daß er eigens eine kleine Schrift darüber verfaßte, sein „System für den Fugenbau". An Breite der musikalischen Bildungsgrundlage fehlte es also dem künftigen Opernkomponisten wahrlich nicht. Er ging auch zunächst gute Wege und recht als ein vorsichtiger Mann. Frühzeitig ein glänzender Klavierspieler, trat er doch nicht öffentlich hervor, bis er seines Sieges ganz gewiß war, und trug seine Klavierkompositionen so lange vorsichtig im Kopfe herum, bis er sie wieder vergessen hatte. Solch praktische Weisheit, die nur das eine Mal auf ihrer höchsten Spitze ins Unpraktische umgeschlagen zu sein scheint, begleitete den geschulten Künstler durchs ganze Leben. Rossini gestand von seiner eigenen „Zelmira", er habe sie „übers Knie gebrochen"; Meyerbeer brach nie eine Note übers Knie,

geschweige eine ganze Oper. Er klügelte und feilte stets bis zum letzten Augenblick, und seine späteren großen Opern, lange vorher verkündet, wie große Herren, ließen immer lange auf sich warten, wie große Herren, bis sie endlich wirklich erschienen. Als er den Ablieferungstermin seiner Hugenotten versäumte, zahlte er wirklich 30 000 Franken Buße an die Theaterdirektion; es ging ihm leichter, 30 000 Franken übers Knie zu brechen, als ein Stückchen Hugenottenpartitur. Sein Herz dürstete vom Anbeginn nach Erfolgen, aber er konnte durch Jahrzehnte warten; er wußte, daß der vorsichtige Mann auf ein langes Leben zählen darf.

Genug, wir sehen in dem jungen Meyerbeer schon den gut und breit geschulten und zugleich den bedächtigen, sicher berechnenden Künstler.

Sein Streben ging von vornherein auf wuchtige Dinge; er sammelte seine Kraft, während Weber sich leider so lange zersplittert hatte. Meyerbeers erstes Werk waren acht geistliche Oden von Klopstock für vier Stimmen, sein zweites ein dramatisch-pathetisches Oratorium, „Gott und die Natur". Deklamatorisches religiöses Pathos war und blieb seine Neigung fürs ganze Leben. Auch in seinen Liedern herrscht dieser Zug, Lieder, in denen der Text durch den Schwerschritt der harmonisch übersättigten Melodie gleichsam in den Boden hineingetreten wird. Ich erinnere an den „Mönch" und ähnliche Sologesänge, an die Komposition von Knapps „Himmelsluft vom Morgenlande", die wie Wüstensamum aus den schwülen Modulationen „zu uns herüberweht". Meyerbeersche Musik erdrückt

jedes Lied; sie paßt nur in einen großen Rahmen. Sein erstes Bühnenwerk, „Jephthas Tochter", war ein halbes Oratorium und verschwand sofort wieder vom Theater, weil der Komponist darin noch gar zu deutlich machte, wieviel er gelernt habe. Allein trotz aller Wandlungen des Stiles hielt er von nun an fest an dem Effektstück, die Kirche ins Theater zu tragen. „Robert", die „Hugenotten" und der „Prophet" zeugen dafür. Ob er in seinem „Stabat mater" und „Miserere" andererseits das Theater in die Kirche gebracht, kann ich nicht behaupten; doch ist es wahrscheinlich, denn er trug das Theater wenigstens in die Synagoge. Die große und merkwürdige Sammlung der Pariser israelitischen Kultgesänge enthält neben uralten, fast an unseren Palestrinasatz gemahnenden und doch eigentümlich jüdischen Weisen, auch etliche Nummern von Meyerbeer und Halévy, in denen die Accorde der „Hugenotten" und der „Jüdin" voll und offen zur Judenschule hereintönen. Ein nationaler Zug zu deklamatorisch hochklingendem Psalmgesang findet sich übrigens auch bei anderen jüdischen Tondichtern unserer Zeit; die Harfen, welche ihre Ahnen weiland an Babels Weiden aufgehangen, stellen sie jetzt ins Theaterorchester.

Meyerbeer hatte das Glück, nicht bloß in der Schule geschult zu werden; er machte auch frühzeitig Studienreisen, ja, es war ihm vergönnt, während seines ganzen Lebens wechselnd in den großen Hauptstädten deutschen, italienischen und französischen Musiktreibens zu weilen. Dadurch ward es ihm leicht, daß er nicht

gleich anderen gut geschulten deutschen Genossen in Kapellmeistermusik erstarrte. Er studierte Wunsch und Bedarf jeglichen Publikums und Theaters und konnte zuletzt Opern schreiben, ohrengerecht für alle Nationen, Bühnen und Publika.

Ums Jahr 1818 kam er nach Italien, Rossinis Stern stand im strahlenden Aufgang. Meyerbeer hatte bis dahin die neuitalienische Oper fast gering geachtet und seine beiden ersten Bühnenwerke so deutsch gesetzt, daß sie in Deutschland durchgefallen waren. Er merkte bald, daß man in Italien doch wenigstens nicht darum durchfällt, weil man zu italienisch schreibt. Rossinis „Tankred", dessen unwiderstehlichen Erfolg Meyerbeer in Venedig geschaut, bekehrte den jungen Künstler dergestalt, daß er nach kurzem Besinnen trotz Zelter, Weber und Vogler selbst im Rossinischen Stile zu komponieren anfing. Jetzt gewann er in der Fremde binnen wenigen Jahren, wonach er zu Hause so lange vergebens gestrebt: Theatererfolg. „Emma von Resburg" gefiel den Italienern, ein Beifall, der später noch durch den „Crociato" gesteigert wurde. In Deutschland nahm man nie sonderlich viel Notiz von dem italienischen Meyerbeer, und diese Unkenntnis verewigte manches schiefe Urteil. Ein Rossinianer schlechtweg, wie etwa Mercadante, ist Meyerbeer nie gewesen. Er besaß zu viel Selbstkritik, als daß er wohl je mit Rossini in Fülle und Keckheit der melodischen Erfindung hätte wetteifern mögen. Die Italiener merkten auch gleich die Mühsal seiner Melodien, sie sagten schon bei „Emma von Resburg", Maestro Meyerbeer

„komponiere im Wurzelsinne des Wortes, er setze Musik zusammen". Er durfte darum nicht, wie Rossini in dieser Zeit doch noch gethan, das Neueste und Reizendste seiner Opern im süßen Sologesange erstreben, obgleich er andererseits um so sorgsamer bemüht war, den Schein des Rossinismus zu wahren und die beliebten Formen äußerlich getreu abzuklatschen. Wenn ihm aber die ursprüngliche Frische des Melos fehlte, so konnte er dafür die Ensemblenummern mit allerlei wohl ausgedachter Feinheit der Instrumentation, der Harmonie, des dramatischen Ausdruckes schmücken, worin ihm Rossini damals noch nicht gleich kam. Schon in „Emma von Resburg" lugt hier und dort eine Toncharakteristik hervor, die man sofort als Meyerbeerisch im Sinne des „Robert" und der „Hugenotten" erkennt. Die Gegner Rossinis in Italien versuchten darum sogar eine Weile, den Deutsch-Italiener als Parteihaupt wider den echten Italiener zu stellen.

Bei allem ästhetischen Glaubenswechsel Meyerbeers ist dies überhaupt bemerkenswert, daß er sein früheres Bekenntnis nie *ganz* aufgab, sondern als ein kluger Mann das Praktische der alten Lehre in die neue mit herübernahm, etwa wie wenn ein getaufter Türke sich nunmehr des christlich erlaubten Weines erfreuen, dazu aber auch ein Stück von Mohammeds Vielweiberei reservieren wollte. Bei der Pariser Periode werde ich auf diesen Punkt zurückkommen.

Meyerbeers Freunde suchten seinen italienischen Stil mit dem Hinweis auf Händel, Hasse, Gluck und Mozart zu entschuldigen, die ja auch über Italien

den Weg zur deutschen Oper gefunden. Allein gerade weil diese ihn bereits gefunden, brauchte ihn Meyerbeer nicht mehr zu suchen. Er lebte auch nicht gleich jenen im weltbürgerlichen 18. Jahrhundert, sondern im nationalen 19., ja, er verwelschte seine Kunst in einem Jahrzehnt, wo der heftigste Kampf zwischen deutscher und welscher Art entbrannt war und die deutsche Oper gerade um ihrer edelsten Züge willen nicht aufkommen konnte gegen die italienische. In solcher Zeit fordert das Vaterland seine Söhne auch in der Kunst, und man soll doch gerade dann am allerwenigsten „Studienopern", wie man Meyerbeers italienische entschuldigend genannt hat, wider den eigensten Kunstgeist der Heimat schreiben. Was würden wir von einem Offizier sagen, der als Freiwilliger in das siegreiche Feindeslager ginge, weil er dort bessere taktische Studien machen könnte als bei den bedrängten Genossen! Die „Studien" waren auch sicherlich nicht mehr der letzte Zweck eines nahezu dreißigjährigen Mannes, sondern — der persönliche Erfolg.

Als die italienische Oper endlich lahm und mißachtet zu werden begann, hörte darum Meyerbeer mit seinen italienischen Studien auf und ging nach Paris. Hier stand jetzt der europäische Herrscherthron der Oper. Ich habe oben den Umschwung geschildert, der durch Aubers „Stumme von Portici" und Rossinis „Tell", durch die große romantische Oper hervorgebracht wurde. Meyerbeer trat als dritter in den Bund mit seinem „Robert" (1830). Er besaß weniger Fülle und Frische des Genius als Rossini und weniger geistreiche Leichtig-

keit des Talents als Auber, allein er überragte beide in deutscher Breite der musikalischen Bildung und im klugen, vorsichtigen, durchtriebenen Berechnen. Darum fand er auch so spät erst sich selber und drang so langsam zu seinen eigensten Erfolgen vor. Wenn gründliche und allgemeinere Bildung, verbunden mit dem Streben, die Elemente der Oper harmonisch und allseitig zu entwickeln und nicht bloß der Liebhaberei des Zeitgeschmackes, sondern den höchsten Zielen der Dramatik nachzuringen, die guten deutschen Opernmeister ehrend auszeichnet, so finden wir dies alles bei Meyerbeer wieder, nur verkehrt in die wunderlichste Parodie. Seine reichen musikalischen Kenntnisse benutzt er zu einem Raffinement des Satzes welches die Kenner blenden, die Laien hinreißen soll; er entwickelt alle Elemente der Oper nebeneinander zu einem bunten Potpourri, davon sich jeder sein Stück herauslesen kann; er buhlt mit den höchsten Aufgaben der Dramatik, weil dem sinnlichsten Gelüsten der Menge um so dauernder schmeicheln kann, wer das Scheinbild der heiligsten Ideale daneben stellt. Meyerbeer besitzt alle Kunst, alles Talent zur großen Oper; es fehlt ihm nur eine Kleinigkeit: ein waches und reines künstlerisches Gewissen. Er kann nicht arbeiten um Gottes willen, wie alle wahrhaft großen Künstler gethan.

Schon die Stoffe der neuen Opern Meyerbeers bestätigen meinen Satz; die Fabel bietet die höchsten Probleme, aus welchen aber der Textdichter neben einzelnen wahrhaft ergreifenden Zügen dann doch wieder das verwirrteste Gaukelspiel zusammenflicht. Alle dra-

matischen Lieblingsthemen der Romantiker sind in „Robert dem Teufel“ noch einmal zu einem großen Gesamtbild verbunden, etwas Faust, etwas Don Juan, etwas Freischütz, etwas Zampa, Menschen und Dämonen ringen um den Sieg, und ein Mann wie Scribe hat sie in Ordnung und Effekt gestellt und Delavigne einigen Geist dazu gegeben — so viel eben nötig war. Die „Hugenotten“ führen uns mitten in die kirchlichen, der „Prophet“ in die sozial-mystischen Kämpfe des 16. Jahrhunderts. Beide Stoffe sind an sich groß und neu und höchst musikgerecht; sie konnten einer romantisch-historischen Oper den Weg vordeuten. Seit dem Don Juan lagen keinem deutschen Opernmeister so gewaltige, dankbare Stoffe vor. Aber zu welchem Knäuel und Greuel des Widersinnes sind sie abermals vom Textdichter verarbeitet! Dennoch wirkten sie; nicht das Gedicht, sondern der Stoff des Gedichtes hat bei Meyerbeers drei Hauptopern gewiß großen Teil an ihrer andauernden Zugkraft. Im Extrem bekräftigen sie den von den Franzosen gewonnenen Kunstgriff, durch die Reize des Stoffes den mangelnden Reiz italienischer Formen entbehrlich zu machen. Sie waren Tendenzopern, welche tief in die bewegte Stimmung der Zeit griffen, und doch zugleich Prunkopern, die man arglos bei jedem Hoffeste aufführte.

Nach dem „Robert“ behaupteten Meyerbeers Lobredner, er habe nunmehr die drei großen nationalen Opernstile zur Hegelschen höheren Einheit verbunden, er habe das Mysterium der unbegreiflichen musikalischen Trinität von Deutschland, Frankreich und Italien in

Noten auch den dicksten Ohren begreiflich gemacht. Die Franzosen sahen jenes Werk eine Weile als eine Art französischer Nationaloper an, so heimisch klangen ihnen ihre deklamatorischen und harmonischen Accente und hie und da selbst ein Stücklein ihres Romanzentones entgegen; die Deutschen dagegen spürten wohl, daß nur durch das Raffinement deutscher Bildung die neuromantische Weise Aubers und Rossinis von Meyerbeer noch hatte überboten werden können, und die Italiener wußten recht gut, daß der jetzt deutsch-französische Meister niemals so üppigen, die Menge packenden Sinnenreiz neben seine mühsamen kontrapunktischen Anläufe würde gestellt haben, wenn er nicht fast ein Jahrzehnt ein halber Italiener gewesen wäre. Allein aus dreifach zusammengeschweißter Manier wird niemals ein einheitlicher Stil.

Solche Einheit wollte aber auch Meyerbeer gar nicht; sie konnte nur langweilen in einer Zeit, wo man kaum eine halbe Stunde Geduld fand, um eine ganze Symphonie in einem Zuge zu hören. Sein größter Effekt lag ja in den schroffsten Gegensätzen, und der Freibrief der Neuromantik gab ihm volles Recht dazu. Kirchenmusik neben einer Galoppade für den Kunstreiterzirkus, eine schlichte Romanze neben schauervollen Melodramenaccorden, Grabmusik neben einem Ballett — solche Dinge konnten allenfalls noch reizen, nachdem man das herkömmliche Gebet neben dem Trinklied sattsam gehört hatte. Es ist zwar sehr verlockend, diese abenteuerlichen Kunststücke, die oft wie bewußte Ironie auf die ganze romantische Schule sich

ausnehmen, mit ironischer Feder zu zeichnen, doch würde es nur in stärkeren Strichen eine Wiederholung dessen sein, was ich bereits bei Auber den Lesern dargelegt. Ich beschränke daher diese Charakteristik hier auf einen Punkt, welcher die feinste Meisterschaft Meyerbeers in sich schließt, auf seine Instrumentation.

Daß er, der alles zur Spitze trieb, auch am fettesten und vollsten instrumentierte, versteht sich von selber. Rossini hatte zu den Posaunen Glucks und Mozarts noch die große Trommel und Becken, die Janitscharenmusik, gefügt; nun blieb für Meyerbeer nichts Neues übrig. Aber die Janitscharenmusik selber war doch wieder steigerungsfähig, und so brachte er den Bombardon und die Ophikleide, jene Rieseninstrumente mit dem dicken, runden Vollton und dennoch geläufiger chromatischer Skala. In überraschenden Instrumentalverbindungen neuesten und bestrickenden Klanges ist er in der That ein bewundernswertes Talent. Hier hat das Berechnen, Aussinnen, Erproben und Feilen sein Recht, hier konnte er seine Klugheit, seine Schule und Erfahrung walten lassen. Oft gelingt ihm eine sehr charaktervolle Tonmalerei des Orchesters, mitunter wird sie freilich, zumal in den neuesten Opern, verzwickt und spielend, aber anziehend für den Musiker bleibt die Orchesterpartie immer und lehrreich im Guten und Bösen. Der kluge Mann zeigt sich dabei wiederum in der Sparsamkeit. Meyerbeer tötet nicht, gleich Spohr und den Nachfolgern Webers, einen Instrumentaleffekt durch den anderen, er donnert und schmettert nicht in einem Stück durch

fünf Akte; er ist vielmehr bald geizig, bald verschwenderisch mit der Instrumentalkraft und prahlt mit beiden. Eine Arie von der Viole d'amour begleitet, eine Scene bloß mit Fagott, lange, dünne Flötensolis, — das ist Schlichtheit, die jedem imponiert, die jeder in ihrer Absicht erkennt, die nicht als Armut angesehen werden kann, Schlichtheit, mit der man prahlt, im Kontrast höchst wirksame Schlichtheit. In „Robert dem Teufel" wird das Testament der Mutter Roberts abgelesen. Wie soll man das Verlesen eines Testaments begleiten? Meyerbeer nimmt eine chromatische Trompete; aber eine Solotrompete im Orchester ist schon dagewesen, auch eine Trompete hinter der Kulisse, auch würden beide zum Ablesen eines Testaments etwas grell klingen. Bei der ersten Vorstellung in Berlin setzte daher Meyerbeer jene Trompete in den Souffleurkasten, den Schalltrichter gegen die Bühne gewendet, und nun war wirklich der unerhörte, geisterhafte Ton gefunden, wie er sich für das Ablesen eines mütterlichen Testamentes schickt. Wäre es das Testament des Vaters gewesen, so hätte man die Trompete vielleicht vom Schnürboden herunter blasen lassen.

Die Spielereien und Uebertreibungen neben echten Meisterstücken des Instrumenteffektes sind übrigens bei Meyerbeer ebensogut deutschen als italienischen und französischen Ursprunges; schon sein Lehrer Vogler liebte es manchmal, in abenteuerlichen Klangverbindungen mehr Scharfsinn als Kunstgefühl zu beweisen und gar viele neuere und neueste deutsche Meister,

namentlich der Kapellmeistermusik, gingen weiter auf dieser abschüssigen Bahn.

Die ersten Vorstellungen des „Robert", als man das Stück noch unverkürzt gab, währten fünf bis sechs Stunden. Dennoch dauerten die Zuhörer aus bis zur Mitternacht. Man hatte ja nicht bloß eine musikalische Encyklopädie durchzuarbeiten, eine Blütenlese der ganzen romantischen Musikgeschichte, sondern auch ein Panorama alles ersinnlichen Scenenprunkes. Treffend bemerkt Carriere in seiner „Aesthetik", daß die Volksstimme schon Gericht gehalten habe über solche das Auge weckende, das Ohr betäubende Prunkopern, indem man nach gangbarem Sprachgebrauch eine Meyerbeersche Oper nicht hört, sondern sieht.

Die romantische Oper war in ihren äußeren und inneren Maßen auf einen Gipfel geführt, wo nur noch Umkehr, nicht weiteres Aufsteigen möglich blieb. Sie konnte sich auch auf ihrer spitzigen Höhe nicht lange halten. Die großen Werke Meyerbeers behaupten sich zwar als Kapitalopern, wie ich sie oben gezeichnet, d. h. mehr wegen der Wucht des materiellen Kapitals, welches die Theaterdirektion, als des ideellen, welches der Künstler in sie gesteckt, dauernd auf unseren Repertoiren. Allein als Gattung breiteten sie sich gottlob nicht sonderlich aus. Der Meister selber, „der nach langen schweren Nöten uns geboren den Propheten", konnte solche Riesenstücke nur sparsam und mühevoll zu Tage fördern. Nachahmer seiner Einzelzüge fanden sich zwar übergenug; um jedoch den ganzen Meyerbeer zu kopieren, dazu bedarf es mehr Schule, mehr

Talent, mehr Routine, mehr Geld, mehr Glück und ein weiteres ästhetisches Gewissen, als die meisten modernen Tonkünstler besitzen. Der Franzose Halévy steht wohl Meyerbeer noch am nächsten und erläutert ihn wie Marschner unseren Weber.

Halévy hat viel studiert. Er trat mit allem Rüstzeug musikalischen Wissens auf den Kampfplatz, er war seiner Mittel Herr und nicht umsonst bei Cherubini fünf Jahre lang in die kontrapunktische Schule gegangen. Was bei Auber plötzliche Eingabe, bei Herold ein dunkler, verzehrender Drang gewesen, das ward bei ihm Wissen, Berechnung, Reflexion. Halévy ist eine Ausnahme in der Geschichte der französischen Oper: er ist niemals leichtsinnig gewesen; hier übertrifft er den besonnenen Boieldieu noch bei weitem, ja, er ist fast so vorsichtig wie Meyerbeer. Aus lauter Klugheit schreibt er in stetem Konflikt mit sich selber, und seine Werke sind ebenso oft die Verleugnung als der Spiegel seines Innern. Sein Wissen steht über seinem Schaffen, aber er ist klug genug, „der Zeit Rechnung zu tragen“ auf Kosten seines besseren Wissens. Er experimentiert und streift dabei manchmal an die deutsche Kapellmeistermusik; allein seine Experimente zielen nicht auf das höchste Ideal, sondern auf den höchsten Beifall, darum ist er glücklicher als die deutschen Kapellmeister. Einfache Aufgaben glücken ihm so wenig wie Meyerbeer, dagegen ist er Herr, wo andere zu verzweifeln beginnen. Vielleicht hat er in musikalischem Betracht kein spannenderes Werk geliefert als seinen „Blitz“, eine Oper ohne Chor und ohne

Handlung, bloß von vier Personen gesungen und doch so voll feiner Kunststücke, daß wir den ganzen Abend zuhören mögen. Sie ist Gegenstück und zugleich Seitenstück zu Meyerbeers Riesenopern; sie fesselt durch die äußerste Künstelei der Einfalt wie jene durch die Künstelei der Ueberladung. Brachte Halévy dieses Kunststück fertig, so konnte ihm in der „Jüdin" auch das Entgegengesetzte und doch im Grunde Gleichartige gelingen, durch Meyerbeersche Ueberfülle der Dramatik eine große Schau- und Prunkoper zu schaffen, die trotz des greuel- und qualvollen Stoffes als Sonntagsstück fort und fort die Menge ergötzt. Solche Werke sind, gleich „Robert" und dem „Propheten", für den Sittenmaler der Gegenwart fast wichtiger als für den Kunsthistoriker.

Als Meyerbeers „Robert" kam, erschallten in der Zeitungspresse gewaltige Posaunenstöße, fast schmetternder noch als in des Meisters Orchester. Es ward ja alles so kunstreich vorbereitet für diese Opern, warum nicht auch das öffentliche Urteil? Meyerbeer illustriert in so vielen Stücken die Sittengeschichte unserer Zeit, und wir leben in der Zeit der „Reklame". Was von Anbeginn überlobt wird, das wird auch rasch übertadelt, und so ergibt sich also doch die ausgleichende Gerechtigkeit. Die friedlichen Tage einer bloß berichtenden, erläuternden, wohlwollenden Theaterkritik waren mit den Vergißmeinnicht Almanachen und der belletristischen Zuckerwasserjournalistik der zwanziger Jahre ins Grab gesunken. Nach der Julirevolution ward die schöngeistige Litteratur der allgemeine Tummelplatz politischer und künstlerischer Prinzipienkämpfe.

Prinzipien wurden auch im ästhetischen Feuilleton vorangestellt, und wer auf Prinzipien reitet, der vergaloppiert sich gern in Lob und Tadel. Der kritische Krieg entbrannte auch über die Oper, und gerade hier am heißesten, denn die Dramatik schließt in der Tonkunst wie überall die höchsten und letzten kunstwissenschaftlichen Fragen ein. Die Kritik führte uns zurück zu neuen, gereinigten Grundsätzen, sie erlöste uns aus dem Wirrsal, zu welchem Meyerbeer alle Probleme der musikalischen Romantik zusammengeknäuelt hatte. Wenn seine Lobhudler hierzu den Anstoß gaben, so müssen wir ihnen dankbar sein. Es folgte seit der Mitte der dreißiger Jahre eine vorwiegend kritische Periode in der Geschichte der Oper. Wo aber die Kritik obenauf ist, da feiert die schaffende Kunst; darum floß denn auch die seit zwanzig Jahren unerschöpfliche Opernflut zunächst dünner und dünner, die höheren instrumentalen und kirchlichen Kunstformen gewannen in Deutschland neuen Boden, und in der deutschen Oper bereitete sich langsam eine erstarkende Reaktion vor, wie sie in der Richtung Mendelssohns, Schumanns und Wagners, bei allem Ueberstürzen der letztgenannten, mit gerechtem Sinne anerkannt werden muß.

Dies aber ist eine neue, noch unfertige Periode, die zur Zeit wohl der ästhetischen Kritik unabsehbaren Raum bietet, nicht aber dem historischen Charakterzeichner. Darum begrenzt derselbe sein Bild mit dem Abschluß, welchen Meyerbeer vor jetzt schon fünfundzwanzig Jahren gesetzt hat für die in Rossini, Auber und Weber epochemachend vertretene romantische Oper.